عتب .. ودعوة

ولطالما شكا المثقفون لدينا حاجتهم إلى مجلة أدبية مختصة تكون مرآةً لواقعهم الثقافي ، فإذا ماحُدِّثوا عن هذه المجلّة أو تلك أبدوا ملاحظاتهم وعللهم ، وراحوا يؤكّدون أن مايطمحون إليه هو مجلة خاصة بالشعر وأخرى بالقصة وثالثة بالنقد ، على غرار مايصدر في هذه العاصمة العربية أو تلك .

ويوم أن كنّا نفكّر في إصدار « علامات » باعتبارها كتاباً دوريّاً يختص بالدراسات النقدية كُنا نأمل أن يكون إصدارنا هذا تحقيقاً لجزء من ذلك الحلم الذي رسمه كثير من المثقفين حينما تحدّثوا عن مجلة مختصة . وكُنّا نتطلّع إلى أقسام اللغة العربية وكليّات الآداب في جامعاتنا على أنها ستكون معيننا الذي لا ينضب وموردنا الذي نتزوّد منه في طريقنا الطويل ، وكُنّا نلمح في الساحة الثقافية لدينا حركة ثقافية نقدية تتبلور على نحو مدهش وتتخذ من صفحات الصحف اليومية منبرًا لها ، فنهجس أن مثل هذه الحركة النقدية سوف تقدر ظهور اصدار يعنى بالدرس النقدى ، ولذلك اتخذنا خطوتنا نحو إصدار علامات مطمئنين إلى ساحتنا المحلية رامين بانظارنا إلى أفق عربي واسع ، آملين أن يكون خير عون لنا على هذا الإصدار . .

غير أن التجربة توشك أن تبرهن لنا على غير مانعتقد . فإذا كان أملنا في الأفق العربى لم يخب ، وإذا كان كثير من المثقفين العرب قد حققوا حسن ظننا بهم وثقتنا فى وعيهم ووقفوهم إلى جانب هذا المنبر الثقافي ، فإن الساحة المحّلية لدينا توشك أن تحملنا على سوء الظنّ بها وبوقوفها إلى جانبنا ، لولا قليل من الاساتذة الكرام الذين تفضلوا بالنشر فى أعدادنا السابقة ومازالوا يؤكدون لنا وقفتهم

الكريمة معنا . غيرٍ أن هؤلاء لايكفون للبرهنة على مصداقية ساحة ثقافية واسعة ظلّت تشكو طويلاً حاجتها إلى مجلة متخصصة . .

إن «علامات» لايمكن لها أن تحلّق إلا بجناحين أحدهما محلّي والآخر عربي وغياب أحد هذين الجناحين معناه انكسار الحلم الذي تحاول أن ترسمه .

فهل لنا ان نزعم ان كلمتنا هذه عتب على أصدقائنا من النقاد وأساتذة كليات الآداب الذين طالما كاتبناهم ودعوناهم فما استجابوا لنا بغير وعود توشك ان لاتتحقق !؟

هل لنا أن نزعم ان كلمتنا هذه عتب ، أم هى تأكيد على دعوة تتجدد وأمل يأبى ان يستسلم فى ان تكون علامات صورة لواقع الحركة الثقافية النقدية المزدهرة لدنيا ؟

لتكن هذه الكلمة عتب على من نحب ودعوة له فى نفس الوقت للمشاركة فى هذا الكتاب الذى لايمكن له ان يستمر الا بجهده وعطائه .

علامات

نقد لتحقيق تراثي
الشفاء في بدائع الاكتفاء

عبدالفتاح أبو مدين

يوالي الدكتور محمود حسن أبو ناجي الشيباني إصدار سلسلة تحت عنوان (من تراثنا الخالد) ، صدر منها فيما أعلم إلى الآن ثمانية كتب من كتب التراث العلمي ، وقد أفزعني كل الفزع أن المحقق الفاضل وهو أستاذ مشارك للآداب والنقد بكلية الآداب للبنات بالرياض ، لا يعرف أقل ما يجب أن يعرفه قارىء عادي فضلاً عن أستاذ جامعي من أصول النشر والتحقيق ، وكان الذي لفتني إلى نتاجه العلمي صديق فاضل جاءني يشكو أنه قرأ كتاباً من كتب التراث تحت عنوان (سيرة الرسول أو الطريقة المحمدية) فوجد الكتاب لا يتعرض إلى سيرة الرسول إطلاقاً ، إذ تتحدث فصوله عن وجوب الاعتصام بالكتاب والسنة . . وعن الأمور المهمة في الشريعة المحمدية ، وعن أمور يظن أنها من التقوى والورع تتضمن نبذاً من أحاديث الرسول ، فكيف يكتب على العنوان « سيرة الرسول » ؟ والمتعارف في السيرة أن تكون قصة حياة ، وتاريخ وقائع وأحداث . يقول صديقي الباحث : ثم رجعت إلى ترجمة المؤلف بأول الكتاب فوجدته ينقل عن صاحب كشف الظنون ص «١٣» اسم الكتاب وهو : (الطريقة المحمدية في الموعظة) وهذا الاسم هو المناسب ، فكيف جاز للناشر الفاضل أن يلحق بالعنوان مالا صلة له به ، وما لم يدر بذهن المؤلف أن يتجه إليه ؟!! والسؤال الذي أتجه به للدارسين هو : أيجوز لناشر ينتسب إلى أهل العلم أن يضيف إلى عنوان الكتاب ما لا يتصل به ، لفتاً للأنظار فحسب ! وإذا فعل ذلك وراق تجاري أيقدم عليه باحث جامعي !؟ والطريف أن الكتاب مصدر بكلمة لفضيلة الأستاذ الشيخ مناع بن خليل القطان ، قال فيها :(ويظن بعض الناس أن التحقيق أسهل من إعداد بحث ، وليس الأمر كذلك دائماً ، فإن التحقيق بضوابطه الوافية وعناصره الكاملة عمل شاق يحتاج إلى جلد

وصبر ، وتدقيق وتمحيص ، ودرجة عالية من العلم تمكن المحقق من دراسة حياة المؤلف ، والتثبت من نسبة الكتاب إليه . والمقارنة بين النسخ المخطوطة ، وتصويب ما فيها من تحريف أو تصحيح ، وتوثيق النصوص ، ورجعها إلى مصادرها والتعليق على ما يحتاج إلى تعليق) .

هذا ما ذكره الأستاذ مناع القطان ، وهو حق لا مرية فيه ، ولكن هل انتفع الدارس الجامعي بشيء منه ؟ لقد راجعت ما وقع تحت يدي من تحقيقاته ، فوجدته بعيداً كل البعد عن أن يكون محققاً مبتدئاً ، فضلاً عن أن يكون ذا مقدرة على التوثيق والتصويب ! وأريد الآن أن أتعرض إلى أنموذج من عمله الأدبي ، فأسطر ما عنّ لي أثناء قراءتي لكتاب (الشفاء في بديع الاكتفاء) لشمس الدين محمد النواجي الشافعي المتوفى سنة (٨٥٩) ، وقد تركت الكتاب الأول (الطريقة المحمدية) لأنه لا يمت إلى البحث الأدبي الذي أوليه كل اهتمامي ، أما كتاب الشفاء فخاص ببعض مباحث علم البديع ، وهو الاكتفاء فهو إذن من أبواب البلاغة التي خاض فيها علماؤها . وتناولها النقد الأدبي في التراث بمزيد من التوجيه ! .

١ - وأول شيء لفتني في كتاب الشفاء . . أنه صدر بترجمة للمؤلف نقلها الباحث نقلاً حرفياً من الجزء السابع من كتاب الضوء اللامع للسخاوي ، دون أن يؤدي الأمانة العلمية ما يجعله يقرر أن الترجمة منقولة حرفياً من كتاب السخاوي ، ولكنه كتب في هامش الصفحة الأولى من الترجمة ص (٢٧) يقول : وردت ترجمة المؤلف في كثير من الكتب وهي : (١) الضوء اللامع . (٢) الأعلام . (٣) الخطط التوفيقية . (٤) حوادث الدهور . (٥) آداب اللغة . (٦) لغة العرب . (٧) الفهرس التمهيدي . (٨) البدر الطالع . (٩) ابن إياس . (١٠) صفحات لم تنشر .

ومعنى ذلك أن المحقق رجع إلى هذه الكتب ونقل منها عناصر الترجمة ، وأن السخاوي ما هو غير مصدر واحد من مصادر البحث ! ولكن الحقيقة

أنه نقل ما كتبه السخاوي دون زيادة أو نقصان ، ثم نقل هذه المصادر من كتاب الأعلام للزركلي ، وكأنه قرأها ودرسها وأقام ترجمة جديدة من لبناتها وهو ما لم يحدث !!

وقد وقع خطأ مطبعي في نسخة السخاوي لم يفطن له الناقل ، ونسخه كما هو ، إذ يقول السخاوي عن الجلال البلقيني : « وهو من كبار علماء عصره ثم كان يعد من أكثر المؤذنين له » والصواب من أكثر (المؤذين له) فنقل الدارس اللفظ دون أن يفرق بين معنى مؤذ . ومؤذن ! ولم يسأل نفسه كيف يكون الجلال البلقيني مؤذناً وهو من كبار العلماء ! وكيف نقرن الكلمة بهذا الجار والمجرور (له) ! والذي يؤذن لفرد .

٢ ـ وسأتابع صفحات الكتاب ، إذ أني في أثناء قراءتي دونت على الهوامش ملاحظات ، أنقلها حسب تدرجها المتسلسل في الصفحات ، وسأكتفي ببعض عن بعض .

جاء في ص (٣٨) ما يأتي من كلام المؤلف :

(وفي شرح القاضي الفاضل في قوله ، وقد صدق والله المثني عليك إذ يقول « إنك الرجل الذي تضرب به الأمثال والمهذب الذي لا يقال معه أي الرجل) .

وهذا النص القصير يتضمن طرفتين وقع فيهما الدكتور محمود حسن أبو ناجي ، الطرفة الأولى أنه وضع رقماً على كلمة (المثنى عليك) ليقول في الهامش : المثني لم أجد ترجمته في كتب التراجم !! مع أن القاضي الفاضل يقصد بكلمة (المثنى) المادح ، فهو يقول صدق من يمدحك إذ يقول ، فكيف لم يجد الدكتور ترجمة المثنى بعد أن أتعب نفسه في البحث ؟ وهل من المعقول أن يجدها ؟

والطرفة الثانية أنه كتب النص كتابة الشعر هكذا :

إنك الرجل الذي تضرب به الأمثال والمهذب الذي لا يقال معه ، والكلام نثر لا شعر .

وحين رجعت إلى الصفحات المخطوطة الملحقة بالكتاب وجدت النص هكذا ص (١٥) :

إنك الرجل الذي تضرب به الأمثال ، والمهذب الذي لا يقال معه أي الرجال » فلم يفهم الدكتور موضع الشاهد ، إذ هو اكتفاء من قول النابغة (أي الرجال المهذب) وغير كلمة الرجال ، فقال (أي الرجل) أهو خطأ مطبعي . وهو بذلك لا يفهم المعنى اللغوي ولا موضع الشاهد في الاكتفاء فكيف يعقل هذا ؟ أيعقل أن يحذف المحقق الصواب من المخطوطة ليضع الخطأ من عنده !! وقد تكرر هذا كثيراً ، كما يلي :

٣ - في صفحة (٤٦) استشهد المؤلف بنصف بيت لابن الفارض ، وهو : (ان غاب عن انسان عيني فهو في) أي في قلبي ! فكتبه المحقق هكذا ، وكأنه بيت مجزوء لا نصف بيت :

ان غاب عن انسان عينـــي فهو فـــي

ووضع كسرتين تحت نون انسان !!! ولو رجع إلى ديوان ابن الفارض لوجد البيت هكذا :

مـــا للنـــوى ذنب ومن أهـــوى معي
ان غـــاب عن انســـان عيني فهـــو في

٤ - في ص (٦٣) ذكر المؤلف عدة أبيات ، قال عنها المحقق في الهامش : إنه لم يعثر على قائلها ، وهي للبهاء زهير في ديوانه المشتهر ، وليس هذا موضع المؤاخذة ، إذ لا نلزم كل محقق بمعرفة ما في جميع دواوين الشعراء ! ولكن الذي نعجب له أن المحقق ، فصل النص الواحد ، فذكر ثلاثة أبيات تبتدىء بقول البهاء :

يـــا حسن بعض النـــاس مهـــلا
صـــيرت كـــل النـــاس قتلـــي

ثم قال بعد البيت الثالث ولبعض الشعراء(١) ، وذكر ثلاثة أبيات أخرى تبتديء بقول البهاء من القصيدة نفسها :

وبمهجتي من لا أسميه وأكتمه لئلا

هذا إلى أن المؤلف لم يشر إلى موضع الاكتفاء في استشهادات كثيرة ـ مثل هذه ـ ، وكان على المحقق أن يتدارك ذلك لو كان ممن يعلمون أن المحقق متمم للناشر في عمله ؟ وهو كذلك ! ولكن من غير طراز الشيباني .

٥ ـ يؤسفني أن أقرر أن المحقق لا يعرف الوزن العروضي ، لأن أكثر ما ذكره من الأبيات قد جاء مكسوراً ، ولو اقتصر الأمر على عدة أبيات لقلنا إن المطبعة هي التي جنت جناية في الظن لم ترتكبها في اليقين ، ولكننا نشير إلى نماذج جاءت في الصفحات (٣٣ ، ٤٥ ، ٦٥ ، ٥٦ ، ٦٢ ، ٦٩ ، ٧٢ ، ٧٠ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٨١ ، ٨٦ ، ٧٨ ، ٩٨) ، ولها أمثال عدة ، مع أن الاهمال قد وصل إلى حد يستغرب ، فهو مثلاً في ص (٦٧) قد كتب أبياتاً لشيخ الشيوخ الأنصاري على هذا النحو :

أي أسـاد عـرين نـظرت فسبتهـا أي غـزال وأي ؟
صـادني منهـا غـرير أغيـد فيه ما يشغل عن هند ومي
قلت قـد أضنيت جسمي قـال قـد ، قلت كـي
تـذهب روحي قـال لـي . . . .

فبالله كيف يختل الوزن في البيت الأول ، ثم يتحول البيت الثالث بقدرة قادر إلى بيت ونصف ، ويترك المكان خالياً تملأه النقط . وكأن هناك حذفاً ولا حذف ، مع أن الأبيات واضحة تنادي على نفسها ، وأي طالب في المعاهد الثانوية قد درس بحر الرمل يستطيع أن يكتبها هكذا :

أي آسـاد عـرين نـظرت فسبتهـا أي غـزلان وأي ؟
صـادني منهـا غـرير أغيـد فيه ما يشغل عن هند ومـي
قلت قد أضنيت جسمي قال قد قلت كي تذهب روحي قال كي

(١) لو كان قوله « لبعض الشعراء » من صنيع المؤلف نفسه لوجب على المحقق أن يعلق بما يفيد وحدة النص .

٦ ـ ديوان ابن الفارض مشهور متداول ، وقد تعددت طبعته ، فإذا استشهد المؤلف النواجي بنصف بيت وترك نقطاً تدل على فراغ . . فعلى المحقق أن يأتي للديوان ويقرأ النص كاملاً ، ويكتب ما يملأ به الفراغ ، لاسيما واسم الشاعر مدون مذكور ، فلا نقول إنه غاب عن المحقق ، ولكنه في ص (٨٨) ذكر أبياتاً لابن الفارض ، وقال النواجي مشيراً إلى المطلع ، وأولها (أي أول القصيدة) :

قلبي يحـدثني بـأنـك متلفي

(فراغ) !

أفما كان على المحقق أن يكمل البيت هكذا :

قلبي يحـدثني بـأنـك متلفي ... روحي فداك عرفت أم لم تعرف

أقول : كان عليه أن يكمله في هامش الصفحة ، ويقول إن المؤلف قد ترك النقط دون إكمال . . وقد أكملت ! أما أن ينقل النقط ويقول : فراغ فهذا ما لا يقبل !

٧ ـ كم تمنيت أن تكون مخطوطة الكتاب تحت يدي ، لأني واثق ثقة تامة أنها أفضل بكثير مما رأيناه في النص المطبوع ، وقد أسعفنا المحقق بنشر بعض الصفحات من المخطوطة ملحقة بالكتاب . فكانت الدليل على أن المخطوطة تذكر الصواب ، فينقله المحقق خطأ ، لغياب دقة النقل . والقاريء المتأمل سيدهش دهشاً لما نقول ، ونحن نشاركه هذه الدهشة ، وسنذكر له أمثلة نتركه يقلب كفاً على كف .

(أ) ورد في صفحات المخطوطة المرفقة بالكتاب هذان البيتان :

من عقرب الصدغ ومن حية الشـ ... ـعـر لقـد مت بلسـع الهـوى
قـالـوا يـداوي قلبـه إن يـدم ... قلت وهل يـرجى لفـان دوا

والبيتان صحيحان سليمان لا نقص بهما ولا عيب ، وحذف حرف تارة ، أو كلمة تارة أخرى مما يخل بالوزن والمعنى معاً ، ولكن المحقق نقلهما هكذا ص (١١٢) .

من عقرب الصدغ ومن حيـة لقــد مت بلســع الهــوى
قــالـوا تـداوى قلبـه إن نـدم قلت وهــل يـرجى لفـان دوا

فحذف كلمة الشعر من البيت الأول ، وهي موجودة بالمخطوطة ، والشعر في الآثار الأدبية يشبّه بالحيات لتلويه ودورانه ، وبهذه الكلمة يتم التشبيه ، ولا يعقل المعنى بغيرها ، كما يستقيم الوزن بها ، ولكن المحقق لم يراع معنى ، ولم يقم وزناً ، فكان صنيعه هذا من أعجب الأعاجيب !

والبيت الثاني جاء في المخطوطة (يداوى قلبه إن يدم) ويدم من الدوام ، وبه يفهم الشطر الثاني (يرجى لفان دوا) إذ الأصل دوام فحصل الاكتفاء بحذف الميم ، وهو موضع الاستشهاد ، فبالله كيف ينقل لفظ (يدم) إلى (ندم) وما موضع الندامة هنا ، وهي بعيدة عن المعنى كل البعد . ثم ما العلاقة بينها وبين ما بعدها في قول الشاعر : « قلت وهل يرجى لفان دوا » !

(ب) جاء في صفحات المخطوطة ص (٢٣) قول القائل :

وجـاوبـوا العـذال عمن غـدا من دمعة لا يستطيع الجواب

فذكره المحقق هكذا ، في ص (١١٣) :

وجــاوبــوا العـزال عم غـدا من دمعة لا يستطيع الجواب

فالخطأ أولاً حين جعل (العذال) جمع عاذل (العزال) وكأنها جمع عازل ! وأخطأ ثانياً حين جعل (عمن) الموصولة التي تدل على الحبيب ، وعم لا تدل على شيء ، وانما يفسد بها السياق ، لأن الضمير حينئذ في قول الشاعر : (دمعة) لا يعود على مذكور .

(جـ) جاء في الصفحات المرفقة من المخطوطة هذان البيتان ، في ص (٢٣) :

قم منشدا في الجمع شعري الذي نظمته أشكو الجفا والملا ـ ل
وقـل إذا استحـلاه ذواقهـم هذا لعمر الله سحر حلا ـ ل

فسطرهما المحقق على نمط الارتجال في هذا العمل هكذا :

قم منشدا في الجمع شعري ندى نظمته أشكو الجفا والملا ـ ل
وقــل إذا استمــلاه ذواقهم هـذا لعمـر الله كـلام حـلال

وواضح أن كلمة (ندى) في البيت الأول تفسد المعنى ، ثم ما علاقتها بما بعدها من قول الشاعر : (نظمته أشكو الجفا والملال) ؟

انها صلة الموصول لقوله . . الذي في البيت الصحيح ، فكيف نستبدل الفاسد بالصحيح ؟ .

وعجيبة العجائب في البيت الثاني . . أن يحذف المحقق كلمة « سحر » ويكتب مكانها (كلام) ، كأنه لا وزن ولا عروض ! ودعك من المعنى !! أما جعل كلمة استحلاه ، استملاه فمما لا أدري له أدني مبرر ! أنقول إن المعنى في بطن المحقق !! أم هو التشويه الطباعي . . الذي يغيب عنه المراجعة والتدقيق واليقظة ؟ .

(د) ورد في الصفحات المرفقة بالكتاب من المخطوطة قول الشاعر في ص (٢٦) :

رمت قــراه فجــلا طلعــةً في طجرة ترقى بأم القُــرى

فسطرها المحقق هكذا في ص (١١٥) :

رمت قــراءة فجــلا طلعــة في طــرة تــرقى بــأم القــرا

وكأن من الجائز في الشعر أن تكون كلمة قراءة تنوب عن قراه دون أن يختل الوزن ، تماماً كما نابت كلمة كلام عن كلمة سحر دون أن يضطرب البيت !! هذا من ناحية العروض فقط ، أما من ناحية المعنى فان القِري هي المتعينة لتطابقها مع البيت التالي بعده :

أبصرت ليلاً ونهاراً معــا ياقوم ما أحسن هذا القِــرى

وأمثال هذه السقطات قد وجدت في الأوراق الملحقة ، فماذا يكون

الأمر لو كانت المخطوطة جميعها لدينا ، إننا سنجد حينئذ ما يدهش ويروع !

وقد كثرت الفهارس وتنوعت حتى شغلت قرابة ثمانين صفحة ! وكان في قراءة النص ما يلهي المحقق من عمل آلي يقوم به الطلبة على أتم وجه !. وأقول على أتم وجه لأن المحقق قد أخطأ في هذه البدهيات !. ومن طرائفه في هذا المنحى أنه في ص (١٥٩) جمع أرقام الصفحات الخاصة بمجد الدين بن مكانس وأخيه فخر الدين بن مكانس في حيز واحد ، وكأنهما شخص لا شخصان ، إذ كلاهما ابن مكانس !! أليس هذا ابتكاراً في الاختصار ؟!

وكثيراً ما أخذت أسائل نفسي : أيدرك المحقق الفاضل خطأه الفادح حين يبدل ويغير في النص ، سواء كان شعراً استشهد به النواجي المؤلف ، أو نصاً من نصوص المؤلف نفسه . . التي سجلها في كتابه ؟! حتى وقفت على قوله في مقدمة كتابه ، ص (٩) .

« حاولت جهدي أن أتبين معنى الكلمات الساقطة ، وأضع بدلاً منها بحيث لا تفقد العبارة معناها وفائدتها أو تركها عند عجزي عن معرفة معناها الأصيل » .

وقفت على هذا القول الخطير ، فرأيت المحقق يبيح لنفسه أن يضع عبارة من عنده في المتن . . بدل الكلمة التي لا يحسن قراءتها في المخطوطة ! وكل مبتديء يعرف أن النص لا يجوز التصرف فيه بتغيير أو حذف ! وكل ما يفتح الله به على المحقق من احتمال يكتبه في الهامش فيقول : في الأصل كذا ، ولا أفهم مرماها وأظنها كذا ، وإذا وجدت عبارة غامضة لا تترك اطلاقاً ، بل تكتب كما هي في المتن ، ويشير المحقق في الهامش إلى غموضها ، وليت شعري أيكون عجز الدكتور محمود حسن أبو ناجي الشيباني عن معرفة الكلمة دافعاً له إلى تركها نهائياً !؟ ألا يعلم ان من القراء من سيرى فيها غير رأيه ! وهل عجزه عن الفهم اقرار بعجز جميع المحققين ، فليس لهم أن يستدركوا عليه شيئاً ؟ ان للنشر العلمي كتباً ذائعة نشرها أئمة الباحثين ، وأعلام المحققين من أساتذة العرب

وفي طليعتهم الأستاذ الكبير عبدالسلام هرون رحمه الله ، فلماذا لم يفكر المحقق في الانتفاع بما كتبه هؤلاء الأعلام ، مادام قد وجد في نفسه دافعاً للنشر العلمي ! وهل وجود هذا الدافع وحده كاف للسبح في خضم زاخر ، دون أن يملك الباحث ساعدين قويين يجتاز بهما غمار الموج في جيشانه الهادر ؟ إنه ألقى بنفسه في البحر الهائج دون دراية فابتلعته الأمواج ! ولا يظن الأخ المحقق أنني أتحيفه بالباطل ، ولعلي لو رجعت إلى ما نشره من التحقيقات الأخرى في الكتب الثمانية . . فقد أجدها لا تخرج عن هذا الخبط الحائر ، وإذا أراد أن أتعقبه في كل كتاب ، فهذا مما يسهل ، ولكني هنا لا أعمد إلى الاساءة لأكشف كل مستور ، ولكنى أدق الجرس لأنبه الغافل كي يستيقظ ، وليس عليّ جناح أن أرفع صوتي بملء فمي مردداً قول عمرو بن معد يكرب الزبيدي :

إذا لم تستطع شيئا فدعه ... وجاوزه إلى ما تستطيع



الغذامي والكتابة*

عبدالسلام المسدى

* أهدى الدكتور عبدالله الغذامى صديقه الدكتور عبدالسلام المسدّى نسخة من كتابه «الكتابة ضد الكتابة» ثم تلقى منه مراسلة ضمنها بعض خواطره الأدبية ، ثم عقب فيها على الكتاب تعقيبا طريفا ، يبدو أنه أسلوب يتوخاه الصديقان في تراسلهما .

و«علامات» إذ تقتطف من رسالة الدكتور المسدّى هذه الفقرات المتصلة بالتعليق على كتاب الدكتور الغذامي ، لتشكر لكليهما التفضل بالاذن لها بهذه المبادرة .

تونس في ٩٢/٥/٢٦

الحمد لله وحــده . .

الأخ العزيز الدكتور عبدالله الغذامي
دام حفظه

بعد تحية يملؤها الإكرام ، أبادر بخالص الشكر وأثيل الامتنان لحرصك المتواصل على توثيق الجسور المعرفية التي لها من سابق ما يربط بيننا أفضل الأسوار ، لاسيما وأنت تواصل أداء ضريبة العمل في غير تردّد ، وما الخبر الذي قرأته في جريدة الرياض حول اللجنة المكلفة بتحديث معجم الأدباء والكتّاب لإخراجه تحت اسم « معجم الكتّاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية » إلا شاهد على هذا العطاء الإيثاري ولاسيما في تضافره مع جهود نخبة من خيرة العلماء والعارفين أمثال الدكتور منصور الحازمي والدكتور محمد الربيع والدكتور حسن الهويمل .

ويتجه شكري خالصاً إلى عنايتك الخالصة بجهدنا المتواضع في كتابنا « قضية البنيوية » وإلى ما نقلتَ إلينا من صدى معرفي جلوتَ لنا فيه كيف « أن محاورة الكتاب تزيح الحواجز اللغوية والاصطلاحية » .

على أن امتناني يذهب خصيصاً للهدية الكريمة التي حلّيتَ بها رفوفَ مكتبة الحداثة الأصيلة في ساحتنا النقدية العربية ، ولم يكن عجيباً أن يشدّني الكتاب إليه شدّاً ، ولكن الألذّ أنه قد جاء بمنهجٍ في التأليف مستحدث أهنّئك ببارز التوفيق في تصوّره ابتداء ، فلقد أصبْتَ به طائريْن : ترسيخَ نَمْذجة عينيّة للمقاربة التشريحية التي ما فتئتْ أعمالُك تُنْضِجها تنظيراً وتطبيقاً ، وتحديثَ نمطِ التأليف بأسلوبٍ يتحوّل في تركيبته العامة إلى قناة إبلاغيّة جديدة .

ورغم ما يَشي به العنوانُ من استلهام للتحدّي ، بل ورغم ما ضَمنته مقدمةَ

الكتابِ منذ مُفتَتَحِها ، فقد ظللتُ أقرأ بهاجس مزيد الفهم للمخبوء الذي يثوي وراء العنوان ، على أن الانطباع الحاصل بعد أن يَأتيَ القاريُ على ياءِ الكتاب هو أن المشاركين في عمليّة التأليف لم يتفاعلوا بذبذبةٍ متناسقة ، وعلى وتيرةٍ واحدةٍ ، مع قصْدك الأول ، فربّما يكون الأنموذج الجديدُ قد فاجأهم لافتقادِ العهْدِ به .

فلقد أمسك الأوّلُ ، وأفاض الثاني في الحديث عن نصّه أكثر ممّا تحدّث عن النصّ الناقد لنصّه ، أمّا الثالث فقد تماهَى مع التجربة إلى حدٍ ربّما تجاوز المأمول ، ولعلّه أحسّ بذلك فختم كتابتَه بقفزة على جسر نصّه وجسر نصّك ليمد يدَه إليك بالمصافحة الذاتيّة مجيباً عمّا ساءَلَ به نفسَه : « هل أنا منحازٌ إلى الغذامي ؟ ! » فقال « نعم » وأضاف أنها « بملء الفــم » ، وكلّ ذلك قد جرّه إلى كسرِ ميثاق النقد فأقسمَ ، أو كَما لَوْ أَقْسم : « ولكنني ـ والله يعلم ـ حاولتُ أن أقولَ ما أُومن به » .

أما قاريء القراءات فإنه من حيث تمثل وظيفته في هذا المقام التي هي وظيفة ناقدِ النقد فقد تذبذب في شأن من سيتّجه إليه بالكتابة : فتداخلت عليه السبل ، مرّةً إليك ، ومرّة إلى أصحاب النصوص التي بين يديك ، ومرّة إلينا نحـن قرّاءَهُ من خلال مقروئيك أنت ، وبين هذه الشعاب انبرى يتحدّث عن النقـد ومسالكه في ساحتنا العربية المعاصرة ، فلم ندر إلى من يتحدّث ولا نخال أنه كان يدري .

ولشيءٍ ما من كل هذا جاءت الفقرة قبل الأخيرة ممّا كتب إذ قال : « هل هي شطارة الناقد احتالت على بديهة الشاعر وسليقته ، أم أنّها صرعةٌ جديدة تحاول أن تُجري الجدل بين النقد والإبداع . . . » .

ثم جاءت تلك الأخيرة لتكشف ما توارى : « ومـا دوري أنا ، هـل استُدرجت كما استُدْرجَ الشعراء أم نجوت ؟ وإذا المبتغى : « أن يُعطِي الناقد خبزه والشاعرُ عجينه » ألا ترى كيف عاد النقد مصالحةً وَهَوَتْ ذاكرتُه من خطابِ النص إلى مخاطبة صاحب النص !

ولكن الجملة الأخيرة تُطل متسللة كيقظةِ الحس جاءت من بعيد : « جواب ذلك كلّه عندك أيها المتلقي ، لأنّك الطرف الغائب الحاضر في معركةٍ لا ينقطع لها غبار » . غير أن الأوان قد فات .

هكذا ربّما كانت الآلية النقدية التي ابتدَعْتَها قفزةً نوعيةّ تتخطى الأعراف القائمة . فهي بذلك بَشير واعدٌ .

ويبقى بعد كل هذا هاجس العنوان ، فرغم الصفحاتِ البعيدةِ الغور التي حبَّرتَها توطئة للكتاب فإن الإشكال الواسم للعملية يظل مُراوداً ، فأنت تكاشِفُنا نحنُ القراء بما حقّه أن يأتي بعد أن نكون قد قرأنا ، إذ منذ المقدمة تُرسل بحكمك على ما تُريد عليه حكماً : فأنْ يَتم « استكتابُ الشعراء الثلاثة أصحاب النصوص من أجل استثارة ردود فعلهم » (ص ١٠) فهذا جزءٌ من قاعدة العقد الذي تخيّر بذكرِكَ إيّاهُ القاريء إن كان يريد أن يتواطأ معك أو لا يريد .

أما أن تتابع القول :

ولقد تراوحَتْ الإجابات ما بين الاندهاش كما عند حسين سرحان ، إلى الاعتراض كما فعل غازي القصيبي ، إلى التواطؤ مع النقاد والتآمر على النص كما فعل محمد جبر الحربي » .

فهذا قطع منك بلا نهائيَّة التجربة ، وهو موقفٌ .

وعندما تضيف :

« وهذا ما تتضمنه قراءات الشعراء المعروضة بالتتابع في الكتاب » .

فإنك قد عَمدتَ إلى إملاءِ خط قرائي إذ ما رأيت فيه « اعتراضاً » قد يراه قاريء ما مراوَدةً ، وما رأيته « تواطؤاً » قد يستشف منه ريحُ التوريط . مَن يدري ؟

ثم كان مني أن أشفقتُ بكل قاريء يُواصل معك ليقرأ :

« ولقد حرصتُ أن أكون قاطعاً في موضوعيتي في عرض ذلك كله » .
أليس هذا من المَكر الخلاق ! إن كل القضية في العنوان .

ولقد راودته ، ولكن الذي زاده تعسراً وامتناعاً شيء قد لا يكون شغَلك أو خطر للناشر الذي بذل جهداً زكيّاً في إخراج الكتاب (إذ باستثناء بعض الهنات الطباعية الخفيفة قد لا يؤاخذ إلا على شيئين :

أ ـ اجتهاد فوق اللزوم في وضع حركة « لام الألف » في : « قولا لذات اللّمى » فإذا بصنيعه يضللِ ، فكأن إصراره في موطنين على رسمها (قولاً) (ص ٢٨ ـ ص ٣٠) إحالةٌ منه على إرادة صحيحة لا تكون إلا من صاحب النص ، والأمر منك غير ذلك قطعاً ، فنص النص يتحدث عن فعل أمر بتثنية ، ولولا ذلك لحمل النص على المصدر الدال على فعل الأمر .

ب ـ التشويش الحاصل في فقرات الصفحة ٣٣ ومطلع الصفحة ٣٤ ، وليس هناك قرينة بيد القاريء لتداركه

أما ذاك الشيء الذي قد لا يكون شغلك فهو إعجامُ عنوان الكتاب بضبط ما أشكل من حركاته ، وهذه من القضايا التي لا تعترض سبيلاً غير سبيلنا في العربية بحكم انقرائية الخط العربي « مشكولاً » أوغير « مشكول » . ورغم أن الاتكال على الحس اللغوي المتطبع بالمألوف من الصياغات المعَنوِنة سيجنح نحو قراءة العنوان على اعتباره جملة مختزلة في بنيتها النحوية كما يطرد في جل العناوين عادة ، فتكون اسمية محذوفة المسند ، وسينصب عندئذ لفظة (ضد) على الحالية ، فإنه ليس من حاجز يحُولُ دون قراءة العنوان على أنه جملة نحوية تامة تكون فيها لفظة (ضد) مع المضاف إليه بعدها (الكتابة) خبراً للمبتدأ (الكتابة) الواردة بدءاً فنقرأ عندئذ « الكتابة ضدُّ الكتابة » .

والذي يحقق مصداقية هذا الاحتمال أن التظافر الدلالي ـ كما سنعرج عليه ـ لايمنعه بأي وجه أخذناه ، ولن يكون بدعاً أن يرد عنوان كتاب تامَّ التركيب نحوياً ، ألم يعنون بعضهم كتابه بقوله :

« شَمس العرب تسطع على الغرب »

والآخر بقوله :

« هكذا تكلّم زرادشته »

وقالت الأخرى : « أنا أحيا » . .

ولكن مع غياب ضبط الحركات الإعرابية يقوم احتمال ثالث يتعلق بالكلمة الأولى « الكتابة » ويؤدي إلى قراءة العنوان على أنه جملة تامة التركيب نحوياً ، ولكنها إنشائية هذه المرة لا خبرية ، فتنصبُ كلمة الكتابة على معنى الطلبية فنقرأ « الكتابةَ ضد الكتابة » والمصدر إذا نصب في سياق الطلب دلّ كما نعلم على الحث والاستنهاض ، ألم يلجأ عُمر بن الخطاب ، عندما أراد أن يُوصي وَالِيَهُ بالتّروّي ، إلى هذا القالب النحوي فخاطبه : « الفَهْمَ الفَهْمَ » . وبهذه القراءة نجد أنفسنا في صميم فاتحة مقدمتك « الكتابة عملٌ تحريضي » .

ومن السنن التي تطرد في أعراف المؤلفين التعويل على صيغ الأمر بقالب المصدر كما كتب بعضهم معنوناً « دفاعاً عن حرية الكاتب » .

فهذا ما يتعلق بغياب الحركة الإعرابية في بعض مفاصل العنوان ، بل في مفصليه الوسطيّيْن ، مما كان يتسنى تقييده لمن رام التقييد ، ولمن لم يرمه حق تقدير الأبعاد الإيحائية من وراء ذلك دون أن يَسلُبَ القارىء حريته هو الآخر .

على أن هذا المظهر المولد لتعددية الأبعاد سيتضاءل أمره عندما نلج موطىء قدم آخر هو مما لا « تُضبط حركاته » . بخط واسم ، ألا وهو الشحن الدلالي . فلفظة « ضدّ » في العنوان محمولة في التقبّل التلقائي الأول ـ ولاسيما بقراءتها منصوبة على الحال ـ على دلالة التقابل ، وهو المعنى الذي يتضمن صراع الوجود بين طرفين مما يُقربنا من معنى أداة « العِناد » كما يصطلح المناطقة بشأن ما كان يسميه النحاة بأداة التخيير : إما . ولكن هذه الضدية رغم عراقة مدلولها هي من المتصورات المستحدثة في مثل هذه السياقات وبمثل هذا الصوغ .

ولكن حداثية هذا المعنى تُحيلنا إلى احتمالين : احتمال المعنى الصراعي المطلق والذي لو أردنا نقله إلى لغة أجنبية لقلنا بالإنجليزية against وبالفرنسية contre ، واحتمال المعنى التقابلي النسبي ، وهو الذي تستخدم فيه الزائدة anti المزدوجة الأصل اشتقاقياً ، إذ هي تأليف بين السابقة اليونانية anti والسابقة اللاتينية anté ، وما نعنيه بالنسبية هو أن هذه العبارة تتمحض للدلالة على قيام الشيء حيال الآخر في تقابل لا يقتضي بالضرورة إلغاء أحد الطرفين للآخر ، وإنما هو هوية تقوم (تجاه) أو (قبالة) هوية أخرى ، وهكذا عَنْون أندري مالرو الفرنسي سيرته الذاتية بقوله (Les anti-mémoires) قاصداً إلى إبراز أن حفريات الذاكرة تُعين الإنسان على أن يشتق بواسطة الاستبطان صورة ثانية من ذاته .

ورغم ما ورد على سطح النص فإن الاحتمالين يظلان واردين . صحيح أنك قلت في مطلع مقدمتك (الكتابة عمل تحريضي ، يحرض الذات ضد الآخر وهي في الوقت ذاته تحريض للآخر ضدّ الذات) ثم قلت (. . . إن الكتابة تتضاد مع الذات من خلال كونها عملاً انتقائياً . . .) وفي هذا المقام قد لا يكون اعتباطاً إخراج الناشر لتلكما الفقرتين على ظهر الغلاف .

وصحيح أن الشاعر محمد جبر الحربي قد انجر إليك إذ قال « وبالإضافة إلى أن الغذامي رمى بقفازه ، على طريقة النبلاء ، وطلب مني أن أقف ضدّه » (ص ١٠٤) كأن النقد ونقد النقد في نزال دون أن تشير بتعقيب عليه أو إيماء لما قال ، فإن هذا لا يبرر تأسيساً لاحادية الفهم ، بل أكاد أصر على أن معنى الضدّية النسبية ـ حيث لا إقصاء ولا إلغاء ـ هو أوفق بمقام الكتابة ، ودليلي على ذلك أنه قد اشتق في هذا المجال اسم الفاعل من الحدث المزيد كما يرد وكما ورد في قولك « إن الكتابة تتضاد » فقيل (المضاد) وهو مصطلح يستخدمه الجميع اليوم في عبارات من نوع « الخطاب والخطاب المضاد » بل ويطلق عينياً على النقد باعتباره خطاباً مضاداً ، أو قل كتابة مضادة ، وفي كل هذه الأحوال يظل القصد هو المتصور النسبي المُقِرّ لوجود الآخر لا الملغي له .

وبناءً على كل هذا يصبح العنوان ـ في هَيولاهُ وبهذا الحمل غير الأحادي ـ « الكتابة والكتابة المضادة » وإذا بنا في صميم « نقد النقد » أو قل في ضرب من « المرايا » كما نستعير القول .

ولكن النبش في المخبوء من الكتاب من خلال العنوان يوصلنا إلى شيء آخر في تعددية الأبعاد دون أن نخرق ميثاق النص ولا « لائحة التوظيف » بين دفتي سفر التأليف : فاختيار لفظ (ضدّ) وتحاشي اسم الفاعل من الحدث (المضاد / المضادة) يفتح أمامنا باب مشروع التأويل في شأن (الضدّ) بل يحتمه علينا تحتيماً .

فمن المعلوم أن في اللغة العربية قائمة طويلة من الكلمات التي تُعرف بأسماء الأضداد ، ولكن الطريف والممتع هو أن أول هذه الأسماء هو لفظة (الضدّ) نفسها ، ولفرط التطابق إلى حد التماهي في هذا المبحث كثيراً ما يغفل الناس عن أن (الضد) هو من (الأضداد) في اللغة ، بينما الاتساق المفهومي يقتضي ذلك ، ولولاه لاصطلح علماء اللغة الأوائل على هذه الظاهرة بشيء آخر كأن يقولوا : « الأسماء الأعداء » أو « الأسماء المتنافرة » في معنى « ذات الدلالة المتنافرة » .

فإذا ولجنا هذا الموطيء استوى أمامنا (الضد) على أنه الند والنظير ، وهذا مؤداه أن الكتابة على الكتابة هي سعيٌ لا ينـي إلى إقامة نص مكافيء لنص آخر ، والندية هنا مفهوم ذو شحنة نقدية خالصة من باب أن الرجحان أو التراجح بين النصين هو شيء طاريء ينخرط في بنود عقد القيمة .

فلو أن ملفوظ (الكتابة ضد الكتابة) كان مدلوله أن فعل الكتابة هو الضديد لفعل كتابة آخر ـ في معنى المِثْل والمُجَانِس ـ لاستقام التوازن ولحصل الاعتدال روحاً ونصاً ، وعندئذ يتعين حمل العنوان على البناء النحوي غير المختزل كما قد أسلفنا بدءاً .

ولكن حفرياتنا في معمارية الكتاب باعتماد منفذ العنوان تُملي علينا ـ إذارمنا

إيفاء جهدكم حقه الذي هو به خليق ـ الوقوف عند شقائق أخرى منطلقها خصوصية في الأداء اللغوي ومنتهاها مَكمنُ النقد في نخاعه العصبي . إن لفظ (الكتابة) من حيث الاشتقاق مصدر ، وهو مصدر مطلق ، بمعنى أنه محرر من سياقين فلا هو مقيد بمعنى الصفة ، إذ لم يكن من فصيلة المصدر الصناعي ، ولا هو مقيد من حيث السياق النحوي المقتضي من المشتق أن يَعمل عمل الفعل .

وعلى هذا العماد يمكن حمل مصدر (الكتابة) ـ كما ورد ـ محمل الدال على الحدث بحيث يعني عندئذ (فعل الكتابة) ويمكن حمله محمل المصدر المتمحض للاسمية ، فيكون دالاً على ثمرة الحدث وهي نتاج الكتابة أي (الحاصل من فعل الكتابة) لا (فعل الكتابة ذاته) وهذا هو الفرق بين أن تُعتبر :

الكتابةُ = أن تَكتُب

والكتابةُ = ما كَتبتَ

وهو فرق ما بين سياق « الفعل » وسياق « الماهية » .

وحيث ازدوج في العنوان ذكر لفظ الكتابة فإن الاحتمال ينسحب على الطرفين في أن يكون كلاهما وفي كل مرة إما يعني (فعل الكتابة) أو يعني (الحاصل منها) وهو ما قد يتوضح أكثر ـ لو رمنا إشاعة القول على الجمهور المتابع ـ عن طريق ترجمة العنوان إلى لغة أجنبية بتدقيق الصورة العينية لكل فعل تأويلي على حدة ، مما سيفرض علينا صياغة لفظية تختلف بملفوظها من صورة فهمية لأخرى حتى ولو كان الاختلاف يسيراً في بعض الأحيان .

وسيكون لهذه الرياضة ـ وقد تسلينا بانجازها جانباً ـ فضل فك التداخل بين نص العنوان وأبعاده الدلالية المختلفة .

فإذا أقمنا الآن من هذا العنوان (الكتابة ضد الكتابة) سلماً له درجات القراءات الاحتمالية بحسب كل مكون من مكوناته الأساسية مع مزج ما هو من اقتضاءات التركيب النحوى وما هو من إملاءات الاستكشاف الدلالي ، ثم

تأويلي على حدة ، مما سيفرض علينا صياغة لفظية تختلف بملفوظها من صورة فهمية لأخرى حتى ولو كان الاختلاف يسيراً في بعض الأحيان .

وسيكون لهذه الرياضة ـ وقد تسلينا بانجازها جانباً ـ فضل فك التداخل بين نص العنوان وأبعاده الدلالية المختلفة .

فإذا أقمنا الآن من هذا العنوان (الكتابة ضد الكتابة) سلماً له درجات القراءات الاحتمالية بحسب كل مكون من مكوناته الأساسية مع مزج ما هو من اقتضاءات التركيب النحوى وما هو من إملاءات الاستكشاف الدلالي ، ثم عدّدنا بحسب قانون التقليبات الرياضية عن طريق ضرب هذه بتلك ، كل الصور وطرحنا الحالات المتضمنة لتنافر داخلي بحيث لا تحظى بمقبولية الاحتمال ، حصلنا على عدد من الصور الممكنة سيكون من أمتع لحظات النقد أن يُختبر فيها الناقد وأن يحاور نقد النقد في مقبض أزقّتها ، لأنها ستكون من ساعات الكشف : كشف الغطاء عن الكامن ، والكشف هَتْكٌ ، ومن الهتك الحاد .

وكيف للخطاب النقدي أن يفوز بامتحان كهذا إذا لم يكن منخرطاً في شريحة المسلك الحَزْنِ :

مَسْلَكِ « الحداثة ـ الأصيلة »

أفلا يحق لي بعدئذٍ أن أقول مرة أخرى : لك الشكر لما أهديت ؟! . .

غياب الأب

عبدالسلام بنعبدالعالي

حينما أصدرت كتيباً أعطيته عنواناً صغيراً : « في الفكر الفلسفي في المغرب »[1] ، وضمنته دراسات كنت أنجزتها حول بعض أعمال عبدالفتاح كليطو ، سألني بعض الأصدقاء عن مدى مشروعية هذا التصرف ؟ وبأي معنى يمكننا أن ندرج الحديث عن كتاب مثل « الأدب والغرابة »[2] ، الذي يهتم بالأدب والمفاهيم النقدية ، وكتاب مثل « الكتابة والتناسخ »[3] الذي يهتم بمفهوم المؤلف في الثقافة العربية ، بأي معنى يمكننا أن ندرج هذين المؤلفين ضمن دراسات تريد أن تتابع حياة المفاهيم الفلسفية عندنا ؟ ولم يكن جوابي أمراً متيسراً إذ إن هذا الصديق لم يعمل ، في الحقيقة إلا على اثارة سؤال طالما وجهته لنفسي عند اعدادي الكتاب . فقد كنت أتساءل وقتها بأي حق ندرج كاتباً لا يهتم كبير اهتمام بالفلسفة أو بتاريخها ، ولا يوظف مفاهيمها ، بل لا يشتغل بالمفاهيم المغرقة في التجريد حتى في كتابته النقدية ، بأي حق ندرجه ضمن دراسات تهتم أساساً بتعامل مفكرينا مع التراث الفلسفي ؟

لكنني كنت أجيب نفسي في الوقت ذاته : ربما كان هذا التساؤل صادراً أساساً عن موقف معين من الكتابة الفلسفية ، بل وعن مفهوم معين عن الأدب ، هذا المفهوم الذي ربما يكون قد تُجُوِّز ، ولم يكفني عذراً ، حينما فكرت ملياً في المسألة ، أن أتذكر بعض الأسماء التي تشكل ، في الفلسفة الغربية المعاصرة . قنطرة بين ما كان يعرف بالدراسات الأدبية ، وما اصطلح عليه البحث الفلسفي ، وإنما حاولت أن أقف عند التحول الذي عرفه هذا البحث وتلك الدراسات .

---

(١) انظر : ع . بنعبدالعالي : « التراث والهوية : دراسات في الفكر الفلسفي في المغرب » . دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ١٩٨٧ .

(٢) ع . كليطو ، الأدب والغرابة ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٨٢ .

(٣) انظر ع . كليطو ، الكتابة والتناسخ ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية ، ترجمة : عبدالسلام بنعبدالعالي ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٥ .

وليس فى نيتى أن أقف هنا عند أصول هذا التحول ويكفى أن نتذكر أن الفلسفة لم تعد اليوم تنصب على موضوع بعينه ، وأنها أصبحت استراتيجية ، وهى أساساً استراتيجية لتقويض الازواج الميتافيزيقية ، والمهم هنا هو التحول الذى عرفه مفهوم الميتافيزيقا ذاته ، فالميتافيزيقا لا تعنى اليوم جهة من جهات الفكر ، و فرعاً من فروع الدراسات كما يقول ها يدنم ، وإنما هى حاضرة فى مختلف الأشكال الثقافية التى عرفها ويعرفها الإنسان ، وهى حاضرة فى الأدب بل وفى اللغة . فإذا كان لابد أن نحتفظ لها بالتعريف التقليدى من حيث هى مبحث فى الوجود فينبغى أن نضيف الى ذلك عبارة هايدنم من أن « اللغة هى مأوى الوجود » . وحينئذ تصبح استراتيجية الفلسفة مراوغة للغة وتقويضاً للميتافيزيقا وتفكيكاً لازواجها ، وتشريحاً لنسيجها .

هذا التحول الذى عرفته الفلسفة يذكرنا بطبيعة الحال ، بتحول مشابه عرفه الأدب نفسه الذى أصبح ، هو أيضاً ، استراتيجية لمراوغة اللغة وخيانتها .

نتبين ، والحالة هذه ، تعذر التأمين على الفصل التقليدى بين تلك الأنواع من الأبحاث ، هذا التعذر الذى يجعلنا عاجزين ، على سبيل المثال ، عن تصنيف كاتب مثل ر . بارط R. Barthes ضمن خانة من الخانات التى تعارفنا عليها . لنتذكر ما يقوله : « لست أعنى بالأدب جملة أعمال ولا قطاعاً من التبادل والتعليم . وإنما الخدش الذى تخلفه آثار ممارسة هى ممارسة الكتابة . وأقصد أساساً النص . وأعنى نسيج الدلائل والعلامات التى تشكل العمل الأدبى . مادام النص هو ما تثمره اللغة ، ومادامت اللغة ينبغى أن تحارب داخل اللغة ، سيان عندى أن أقول أدباً أو كتابة أو نصاً »(٤) .

تتشابك استراتيجية الفلسفة إذن باستراتيجية الأدب ليصبحا كتابة تستهدف مراوغة اللغة وتقويض الميتافيزيقا وتفكيك أزواجها .

لنقل إذن ، أو على الأصح ، لنحاول أن نبين أن كليطو هو أيضاً كاتب يراوغ اللغة ويقوض الميتافيزيقا ويفكك أزواجها ، تلك الازواج التى تطالعنا

---

(٤) ر . بارط ، درس ترجمة ع . بنعبدالعال موجود فى ر . بارط درس السيميولوجيا ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٦ . ص ١٤ .

منذ الصفحات الأولى لهذا الكتيب الذى نحن بصدده الآن[٥] ، مثل الشمس والقمر ، الحضور والغياب ، الأصل والفرع ، النموذج والنسخة .

الأزواج الميتافيزيقية أزواج متشابكة يحيل بعضها الى بعض . ولعل أهمها هو الزوج حضور / غياب (إلى حد أن أغلب الفلاسفة المعاصرين يحددون الميتافيزيقا بأنها فلسفة الحضور) .

لننطلق إذن من هذا الزوج ، وهو أمر يدعونا إليه عنوان الكتاب ذاته ، ولنقف عند هذا العالم الذى يقدمه لنا كليطو هنا ولنتساءل عما يعنيه كاتبنا بالغائب ؟ فهوهو (أو ما هو) الغائب فى هذه الدراسة ؟

قبل محاولة الاجابة ، ينبغى أن نتساءل عن مشروعية هذا السؤال ، فربما كان العالم الذى يقدمه لنا الكتاب يتنافى وهذا النوع من الأسئلة الذى يحيلنا مضمونه ، بل وشكله كما يقول هايدنم ، إلى العالم اليونانى وإلى أفلاطون بصفة خاصة ، أى الى فلسفة النموذج والايقونة لا إلى عالم السيمولاكر Simulacre ولعل الأمر محتاج الى قليل من التوضيح :

فى مقال هام يحصى فوكو[٦] استعمالات كلمة سيمولاكر فيقول :

- السيمولاكر هو الصورة التافهة ، فى مقابل الحقيقة الفعلية .
- ثم انه يعنى تمثيل شيء ما (من حيث ان هذا الشيء يفوض أمره للآخر ، من حيث انه يتجلى ويتوارى فى آن) .
- ثم انه يعنى الكذب الذى يجعلنا نأخذ علامة بدل أخرى .
- وهو يعنى أخيراً ، القدوم والظهور المتأنى للذات والآخر .

(Simuler, c'sr Originairement : Venir ensemble)

وهناك نتائج انثولوجية وجودية تتمخض عن اثبات مثل هذا العالم :

- عالم السيمولاكر لا تضعه وحدة ، وهو بالأولى عالم مرايا (ونتبين ان الخاصية المرآتية تطبع الكتاب الذى نحن بصدده حتى على مستوى السرد ، حكاية الحارث مرآة لحكاية زيد) .

---

(٥) ع . كليطو . الغائب ، دراسة فى مقامة للحريرى ، دارتوبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ١٩٨٧ .

(٦) M. Foncault « la prase d'Acteon » in N.R.F. Mars 1964, pp 448 - 9

ـ وهو عالم بدون صورة نموذجية .
ـ ثم انه عالم البدائل والنظائر dedoublement حيث يسكن الآخر الذات . ولا يكون الآخر ألا بُعد الذات عن نفسها ، ذلك البعد الذى يجعلها ، فى اختلافها ، شبيهة بالآخر (سنرى ان كل شخصية من شخصيات المقامة تسكن آخرها) .
ـ لكن الأهم من كل هذا هو أن عالم السيمولاكر عالم يحكمه العود الأبدى ، عالم لا وجود فيه للشيء إلا فى عودته ، فعالم السيمولاكر يتنافى مع خطية الزمان وتقدمه ، ويفترض بالأولى دورانه وعودته .

خلاصة الأمر إذن انه لن يكون من السهل علينا أن نجيب عن سؤالنا ونحدد الغائب فى هذا العالم الذى تقدمه لنا هذه الدراسة . فهو عالم يحكمه الاستنساخ وتصبح فيه الهوية تكراراً ، عالم لا حضور فيه للشيء ، إلا بنظائره وبدائله ، عالم لا وجود فيه للشيء إلا فى عودته ، إلا من حيث هو نسخة من نسخ لا متناهية .

لن يكون تحديد الهوية إذن إلا متابعة وملاحقة للنظائر Le doubles والصور المرآتية . ولن تكون إجابتنا إلا إجابات متعددة . فلنقل بدءاً إن الغائب « الأول » فى هذه المقامة ، التى تبدأ بذكر الليل ، هو الشمس . وبالرغم من ذلك فهى حاضرة حضوراً سيمولاكرياً فى نظيرها الذى أعارته ضياءها والذى سرق نورها لينوب عنها « فى ليلة أديمها ذو لونين » .

غير أن هذا النظير سرعان ما سيختفى بدوره فيغيب القمر « ليروق الليل البهيم » . لكنه ، إذ يغادر السماء ، ينزل نحو الأرض ، ويكلف بديلاً ينوب عنه . وهذا البديل هو الطارق فى دجى الليل ، هو أبوزيد السروجى الذى يتصف بصفات القمر : « وفى مقدمتها الباع الطويل فى فن المحاكاة » فأبوزيد لا يستقر على حال ، وهو يغير شكله وزيّه كما يغير كلامه ، ويستعير شخصيته كما يستعير القمر نوره من الشمس . انه مرآةُ مرآةٍ وصورة ظل .

لكن الغائب أيضاً ، وربما أساساً ، هو السباق الى هذا الجنس الأدبى ، انه أبو المقامة وشمسها الساطعة الذى لا مفر لكل « متصد بعده لانشاء مقامة من أن

يغترف من فضالته » ، انه الهمذانى .

وبالرغم من ذلك فالهمذانى حاضر أيضاً فى توقيع نظيره الذى « لا ينكر أبوة الهمذانى الذى سبقه فى الزمن وأنار له الطريق » . الهمذانى حاضر فى صورته ، حاضر فى الحريرى . إلا أن الحريرى نفسه لا يحضر فى المقامة إلا عن طريق بدائله . صحيح أنه هو مؤلفها ، إلا أن المؤلف غائب . فهو قد أملى جميع كتابه « على لسان أبى زيد السروجى وأسند روايته الى الحارث بن همام » .

كثيرون هم الغائبون فى هذا الكتاب . بيد أن كل الغائبين حاضرون . إلا أن حضورهم يتم عبر بدائل . غير أن هذه البدائل سرعان ما تحجب أصولها ليصبح الفرع أصلاً والنسخة نموذجاً : فالقمر يطمس الشمس ويحتل مرتبتها و « يصيرها ظلاله » . والحريرى لا يرضى أن يكون مجرد صدى للهمذانى ، فهو إن كان قد أذعن فى القسم الأول من مقامته للمثال ، إلا أنه تمرد فى قسمها الثانى على النموذج ليصبح « وليد نفسه ، ليكون ابناً لأعماله ، ليكون فى الوقت نفسه الأب والابن » (ص ٤٧) .

هذه الرغبة فى قتل الأب تطبع المقامة كلها ، بل وربما عملية الكتابة ذاتها . من هنا حرص المؤلف على إعلان أبوته على النص وتأكيدها : حرص أبى زيد على « استضمام » ابنه ، وحرص الحريرى ، فى مقدمة مقاماته على أن يؤكد انه هو « المتكلم الوحيد » وانه هو الذى يوجد وراء عملية الانجاب ، وانه « أبوعذر » ما جاء فى الكتاب ، « وإلا فإن النص سينسب لا محالة الى من لم يلده » (ص ٨١) ، « إنه سيكون (المؤلف) كالأب الذى تقطع الصلة بينه وبين أبنائه ، كالأب الذى ينجب أبناء فينسبون الى غيره » (ص ٨٩) .

وعلى رغم ذلك فالحريرى لا يتكلم فى المقامة على الاطلاق . « لا يتدخل فى مجرى الأحداث ولا يعلق عليها ، فهو متوار مستتر » (ص ٨٧) . انه مثل الشمس التى تتوارى لتمنح ضياءها للأقمار الدائرة فى فلكها ، بيد أن الليل لا يدوم ، ولابد أن تطلع عين الشمس التى ترى كل شيء وتطل على ما حدث أثناء غيابها « لتحكم على الذين حلوا محلها وتطاولوا أثناء الليل على مكانها

ومكانتها ، ولتعيد النظام النهارى الى نصابه » (ص ٧٨) ، وتفضح أوهام الليل وادعاء القمر وازدواجيته .

بيد أن عالم السيمولاكر لا يخضع للزمان الخطى . انه عالم التكرار والعود الأبدى ، فهو ليس كائناً شمسياً ، فالشمس ما أن تظهر فيه حتى تغرب وتغيب ، لكنها تظل حاضرة فى نظيرها الذى أعارته ضياءها . . .



مصادر السيرة الذاتية
في
الأدب العربي القديم

صالح الغامدى

يمكننا تقسيم مواقف النقاد والدارسين العرب وغير العرب ، الذين تطرقوا لموضوع السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم إلى موقفين أساسيين : احدهما نفي وجود هذا الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم جملة وتفصيلاً[1] ، والآخر اعترف بوجوده ، لكن ممثليه استكثروا - فيما يبدو - هذا على الأدب العربي ، فراحوا يبحثون عن المصادر الأجنبية التي اعتمد عليها - أو قلدها - الكتاب العرب والمسلمون الذين كتبوا سيرهم الذاتية . ولأن الموقف الأول مبنى في أساسه أما على جهل تام بتاريخ الأدب العربي بشكل عام وعلى نصوص السير الذاتية التي يحويها بشكل خاص (كما يتضح من ملاحظات بعض نقاد السيرة الذاتية في الغرب) ، أو على تجاهل مقصود لهذه النصوص أملاه التحيز التام لمركزية الثقافة الأوربية (كما هو واضح عند بعض النقاد) ، واما عليهما معاً[2] ، فهو غير جدير بالاهتمام ، ولذلك سنسقطه من بحثنا هذا ، الذي سيخصص لدراسة مصادر السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم .

هناك أمران مهمان يجب على الباحث المقارن أن يعيهما جيداً عند قيامه بأي

---

١ - انظر من الدراسين العرب - على سبيل المثال - ع الدين اسماعيل في كتابه الأدب وفنونه ، ط ٣ (دار الفكر العربي ١٩٦٥) ص ٢٣٥ . ومن النقاد الغربيين (روي باسكال) **Roy Pascal** في كتابه **Design and Truth in Autobiography, (London: Routledge & Kegan Paul, 180-81.**

٢ - انظر نقد **Avron Fleishman** لهذا الموقف الغربي من السيرة الذاتية القديمة غير الغربية عامة ، والعربية خاصة في كتابه : **Figures of Autobiography, (Berkeley: Unv. of California Press, 1983) 14, N. 13, 472.**

دراسة مصادرية ، كما يقرر ذلك (رتشارد د . التايك)[٣] . أولهما ، ان هذا النوع من الدراسة يحتاج إلى كثير من الحيطة والحذر ، وثانيهما انه ينبغي على الباحث ألا يرضى أو يكتفي فقط بإبراز المصادر المحتملة لعمل معين أو لجنس معين ، بل ينبغي عليه فحص هذه المصادر وتقييم تأثيرها على ذلك العمل أو الجنس الأدبي . وعلى ضوء هذين المبدأين سنحاول دراسة مصادر السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم والتي يمكن تلمسها في أربع ثقافات مختلفة هي :

١) الثقافة الإغريقية
٢) الثقافة الفارسية
٣) الثقافة العربية (الجاهلية)
٤) الثقافة الإسلامية .

في البداية نود أن نشير إلى أن المصدرين الأولين قد لقيا اهتماماً بالغاً (أو مبالغاً فيه) من بعض الدارسين لفن السيرة الذاتية العربية مثل (فرنز روزنثال) في بحث له بعنوان «Die Arabische Autobiographie» نشر سنة ١٩٣٧ ، وتبعه في ذلك بعض الدارسين العرب مثل شوقي ضيف في كتابه « الترجمة الشخصية » وعبدالرحمن بدوي في كتابه « الموت والعبقرية » . ومثل (جورج مش) في تاريخه الطويل لفن السيرة الذاتية في العالم .

وفيما يتعلق بالمصدر العربي ، فقد لقي أيضاً بعض الاهتمام وخاصة من غوستاف جرونباوم في كتابه (Medieval Islam) كما سنرى لاحقاً . أما فيما يتعلق بالمصدر الإسلامي فهناك تجاهل تام له على الرغم من أهميته القصوى في ظهور عدد كبير من نماذج السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم .

وهذه الدراسة تقوم على الفرضية التالية ، وهي أنه في الوقت الذي لا نرفض

---

٣ ـ انظر :
Richard D. Altick, The Art of Literary Research, 3rd ed. (New York: W. W. Norton & Campany, 1981) 96-97.

فيه ـ مبدئياً ـ احتمال تأثير السيرة الذاتية العربية القديمة ببعض نماذج السيرة الذاتية الفارسية والاغريقية ، نرى أنه قد بولغ كثيراً في تصوير هذا التأثير ، ونقدم الإسلام ـ ممثلاً في جوانب عديدة سنتحدث عن بعضها بعد قليل ـ على أنه المصدر الأساسي الذي ألهم ـ أو أوحى إلى ـ كثير من الكتاب العرب والمسلمين كتابة سيرهم الذاتية . ولإثبات هذه الفرضية سنقوم بمناقشة دور هذه المصادر الأربعة في نشأة السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم ، كل على حدة ، لنتبين الدور الحقيقي الذي لعبه كل منها .

١ ـ المصدر الاغريقي

على الرغم من أن الالتقاء بين الثقافة العربية والاغريقية ربما يعود إلى العصر الجاهلي إلا أنه بدأ يتخذ أهمية بالغة خلال العصر الأموي ليصل إلى ذروته خلال العصر العباسي ، حيث نجد أن أعداداً كبيرة من الأعمال الاغريقية ـ وخاصة الفلسفية والطبية ـ قد ترجمت إلى العربية . ولأننا لسنا مهتمين هنا بتحديد التأثير العام لهذه الكتب على الحضارة الإسلامية وثقافتها ، فسوف نقتصر على دراسة ومناقشة التأثير المحتمل لبعض النصوص الاغريقية ذات الطبيعة السيرذاتية (الأتوبايغرافية) على بعض السير الذاتية العربية ، خاصة تلك التي كتبها الأطباء الفلاسفة العرب والمسلمون مثل حنين بن اسحق وابن الهيثم .

فعلى الرغم من ملاحظة بعض الدارسين الغربيين بأن « روما واليونان القديمتين كانتا غنيتين جداً في أشكال أدبية عديدة إلا أنهما كانتا فقيرتين ـ بشكل مذهل ـ فيما يتعلق بالسيرة الذاتية »[٤] ، فقد وجدت بعض النصوص السيرذاتية في الأدب الإغريقي استطاع العرب والمسلمون أن يطلعوا على

---

٤ ـ انظر :
Saul K. padover, Introduction, Conferssions and Self-Portraits, ed. Saul K. Padover (New York: Books for Libraries Press, 1969).

بعضها خاصة الرسالتين السيرذاتيتين اللتين كتبهما جالينوس ، وهما : « فينكس كتبي » De Libris Propiis ، و « مراتب قراءة كتبي » De Ordine Librorum ، وقد ترجمتا إلى العربية بواسطة حنين بن اسحق وابنه اسحق . ولكن ما مدى تأثيرهما على ظهور بعض السير الذاتية العربية ؟ هل كانتا المصدر الرئيسي الذي أوحى إلى حنين بن اسحق وابن الهيثم كتابة سيرتيهما الذاتيتين كما يرى بعض الدراسين ؟ وهل هناك أدلة كافية تؤكد هذا الرأي غير مجرد اطلاع هذين الكاتبين عليهما ؟

في محاولتنا لتحديد مدى تأثير هاتين الرسالتين على كل من حنين وابن الهيثم نجد انهما لم يحدثا التأثير الذي ربما يتوقعه الباحث من أعمال يعتبرها بعض الدارسين أول أعمال سيرذاتية في العالم(٥) . ففيما يتعلق بموقف حنين بن اسحق تجاه هذين النصين نجد انه يدعو للدهشة والحيرة معاً . فعلى الرغم من أن جالينوس يضمن هاتين الرسالتين معلومات كثيرة حول شخصيته وتعليمه وتطور تفكيره ، نجد أن قيمة هاتين الرسالتين بالنسبة لحنين لا يمكن في طبيعتهما السيرذاتية وانما في محتواهما الببليغرافي ، وذلك واضح من وصفه لهما . يقول في وصف الأولى :

« أما الكتاب الذي سماه جالينوس « فينكس » وأثبت فيه ذكر كتبه فهو مقالتان ؛ ذكر في المقالة الأولى منه كتبه في الطب وفي المقالة الثانية كتبه في المنطق والفلسفة والبلاغة والنحو . وقد وجدنا هاتين المقالتين في بعض النسخ باليونانية موصولتين كأنما مقالة واحدة . وغرضه في هذا الكتاب أن يصف الكتب التي وضع وما غرضه في كل واحد منها ، وقد سبقني إلى ترجمته إلى السريانية أيوب الرهاوي المعروف بالأبرش ثم ترجمته أنا إلى السريانية لداود

٥ ـ انظر :
George Sarton, Galen of Pergamon, (Kansas: The Unev. of Kansa Press, 1959) 28.

المتطبب وإلى العربية لأبي جعفر محمد بن موسى . ولأن جالينوس لم يأت في ذلك الكتاب على ذلك جميع كتبه أضفت إلى المقالتين مقالة ثالثة »[٦] .

ويصف الثانية بقوله :

إما الكتاب الذي عنوانه « في مراتب كتبي » فهو مقالة واحدة ، وغرضه فيه أن يخبر كيف ينبغي أن ترتب كتبه في قراءتها كتاباً بعد كتاب من أولها إلى آخرها . ولم أكن ترجمت هذه المقالة إلى السريانية وقد ترجمها ابني اسحق لبختيشوع واما إلى العربية فترجمتها أنا لأبي الحسن أحمد بن موسى ولا أعلم أن أحداً ترجمها قبلي »[٧] .

ونحن هنا نتساءل كيف يمكن أن يقال أن هاتين الرسالتين هما اللتان أوحتا إلى حنين أن يكتب سيرته الذاتية التي يتحدث فيها عن المحن التي لحقت به على أيدي حساده من الأطباء[٨] ، في الوقت الذي لا نجده يولي الجانب السيرذاتي فيهما أي اهتمام . ولكن عدم إدراك (أو اهتمام) حنين بالطبيعة السيرذاتية للرسالتين لا يعني أن جميع الكتاب العرب والمسلمين الذي أطلعوا عليهما لم يدركوا هذه الطبيعة ، فكثير منهم ، وخاصة أصحاب كتب تراجم (طبقات) الأطباء الذين ترجموا لجالينوس ، عرفوا جيداً هذه الطبيعة السيروذاتية واعتمدوا عليهما ، بل نقلوا منهما بحرية تامة ، في تراجمهم لهذا الطبيب[٩] .

---

٦ ، ٧ ـ ورد هذا الوصفان في رسالة لحنين بن اسحق بعنوان « رسالة إلى على بن يحيي في ذكر ما تُرجم من كتب جالينوس بعلمه وبعض ما لم يعلم » ، حققها مع ترجمة لها إلى الألمانية المستشرق G. Bergstrasser . انظر :
Hunain Ibn Ishaq: Uber die Syrischen und Arabischen Galenubersetzungen. Abhandlungen fur die Kunde des Morgenlandes. Vol. 71, No. 2, (1925, reprint ed. Nendeln, Liechenstein: Kraus Reprint LTD., 1966) 3-4.

٨ ـ انظر هذه الرسالة في « عيون الأنباء في طبقات الأطباء » لابن ابي أصيبعة ، (القاهرة : المطبعة الوهابية ، ١٩٧٢) مج ١ ، ص ١٩٠ ـ ١٩٧ .

٩ ـ انظر على سبيل المثال ، عيون الأنباء . مج ١ ، ص ٧١ ـ ١٠٣ .

أما فيما يتعلق بإبن الهيثم وتأثره في كتابة سيرته الذاتية برسالتي جالينوس ، فنرى أن قول روزنثال بأن ابن الهيثم كان « متأثراً تأثراً كلياً بسيرة جالينوس »[١٠] مبالغة لا مبرر لها . فباستثناء الجزء الببليغرافي الخاص بسرد المؤلفات ، نجد أن سيرة ابن الهيثم الذاتية تختلف اختلافاً واضحاً عن سيرة جالينوس من حيث الشكل والمحتوى وتبدي شبهاً واضحاً مع سيرة برزويه الفارسية التي سنتحدث عنها بعد قليل . وأعتقد أن السبب الذي أوقع روزنثال في هذه المبالغة يعود إلى عدم تمييزه بين التأثير الكلي لكتابات جالينوس الفلسفية والطبية على ابن الهيثم وبين تأثير هاتين الرسالتين الذاتيتين .

فكما رأينا ، ليس هناك دليل نصي قاطع نستطيع من خلاله أن نحدد بدقة مدى تأثر حنين وابن الهيثم برسالتي جالينوس اللهم إلا مجرد اطلاعهما على هذين النصين .

٢ ـ المصدر الفارسي

إذا ما نظرنا إلى طبيعة الترجمة العربية للثقافة الفارسية نجد أنها تختلف عن الترجمة من الثقافة الاغريقية في أمرين على الأقل : أولهما ، ان أغلب الأعمال المترجمة كانت في التاريخ والسياسة والأدب ، وثانيهما ، ان أغلب المترجمين كانوا من الفرس أو من أنصاف الفرس . لذلك فإننا نتوقع من هؤلاء المترجمين أن يكونوا في مكانة أفضل للتأثير على النثر العربي عامة وعلى السيرة الذاتية خاصة . ومن أهم هؤلاء المترجمين للثقافة الفارسية عبدالله بن المقفع الذي ترجم كثيراً من الكتب الفارسية لعل أهمها ـ فيما يتعلق بموضوعنا ـ كتاب « كليلة ودمنة » .

ولأننا هنا لا نهدف ـ أيضاً ـ إلى تقييم التأثير العام للثقافة الفارسية على الأدب

---

١٠ ـ انظر :
Franz Rosenthal, «Die Arabische Autobiographie» in Studia Arabica 1 (1939) : 7.

العربي ، فسوف نناقش بعض النصوص التي يعتقد بأنها كانت المصادر الرئيسية لعدد من السير الذاتية العربية . وهذه النصوص هي :

١ ـ سيرة الطبيب الفارسي برزويه الذاتية التي نقلها ابن المقفع في مقدمة كتابه كليلة ودمنة .

٢ ـ سيرة كسرى انوشروان الذاتية التي يقال انه كتبها بنفسه ، وقد أشار إليها أحمد بن علي بن مسكويه ونقل جزءاً منها في كتابه «تجارب الأمم» ، وهذا الجزء من السيرة نقله النويري بعد ذلك في كتابه « نهاية الأرب » .

٣ ـ رسالة ذات طبيعة سيرذاتية زعموا ان خسرو أبرويز كتبها إلى ابنه سيرويه الذي خلعه عن العرش وسجنه وقد أوردها الطبري في تاريخه .

فعلى الرغم من تشكك كثير من الدارسين ـ قديماً وحديثاً ـ في صحة نسبة هذه النصوص[١١] ، يبدو أنه كان لها ـ وخاصة سيرة برزويه ـ دور في ظهور بعض السير الذاتية العربية أو على الأقل في الطريقة التي كتبت بها . فنحن ـ مثلاً ـ نملك من الأدلة القوية ما يثبت أن سيرة برزويه كانت من أهم المصادر التي أوحت إلى بعض الكتاب العرب كتابة سيرهم الذاتية مثل السموأل بن يحيي المغربي (ت ٥٥٩هـ) الذي يعترف في سيرته الذاتية « قصة إسلام السموأل » بالدور الذي لعبته سيرة بروزيه في بحثه الروحي عن الحقيقة في عدة أديان بعد أن تشكك في دينه الموروث ، اليهودية ، يقول ؛

---

١١ ـ انظر على سبيل المثال ابن خلكان الذي يقول : « ويقال ان ابن المقفع هو الذي وضع كتاب « كليلة ودمنة » ، وقيل انه لم يضعه وانما كان باللغة الفارسية ونقله إلى العربية ، وإن الكلام الذي في أول هذه الكتاب [الجزء الذي يتضمن سيرة برزويه] ، من كلامه » ، وفيات الأعيان ، تحق . احسان عباس (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٨) مج ١ ، ص ١٥١ ـ ١٥٢ . وانظر رأياً مشابهاً لهذا الرأي للجاحظ ، البيان والتبيين ، تحق . عبدالسلام هارون (القاهرة : مكتبة الخانجي ، ١٩٦٨) مج ٣ ، ص ٢٩ . وانظر أيضاً تشكك عبدالرحمن بدوي في صحة سيرة أنوشروان الذاتية التي وردت في كتاب « تجارب الأمم » في كتابه « الموت والعبقرية « ، ط ٢ (القاهرة : مكتبة النهضة ، ١٩٦٢) ص ١١٩ .

« ثم إني لما هذبت خاطري بالعلوم الرياضية ولاسيما الهندسة وبراهينها راجعت نفسي في اختلاف الأديان والمذاهب . وكان أكبر المحركات لي في البحث مطالعتي كتاب برزويه الطبيب من كتاب كليلة ودمنة وما وجدت فيه »(١٢) .

ولهذا نرى أن عنصر الشك / البحث في سيرة بروزويه هو الذي دفع بكثير من الدارسين إلى تأكيد تأثر السيرة الذاتية العربية ذات الطبيعة الروحية ، مثل سيرة ابن الهيثم(١٣) ، وسيرة أبي حامد الغزالي « المنقذ من الضلال » ، بهذا النموذج الفارسي . ولكن عند قراءتنا لهذه السير الذاتية العربية نجد أنها تختلف عن النموذج الفارسي إختلافاً واضحاً ، فهي لا تقوم على عنصري الشك والبحث فقط كما هو الحال في سيرة برزويه ، بل تضيف إليهما عنصراً مهماً آخر ، هو عنصر الوصول إلى الحقيقة (اليقين)(١٤) ، بغض النظر عن طبيعة هذه الحقيقة . ففي الوقت الذي نجد فيه أن بحث برزويه ينتهي بقبوله التعايش مع شكوكه دون إدراك الحقيقة ، نجد أن ابن الهيثم ـ مثلاً ـ قد وجد الحقيقة التي يبحث عنها في الفلسفة بشكل عام وفي فلسفة ارسطو بشكل خاص ، والحكيم الترمذي(١٥) ، والغزالي وجداها في التصوف ، أما السموأل فوجدها في الدين الإسلامي بشكل عام .

وإذا كنا قد وجدنا الدليل النصي الذي يثبت تأثر السموأل بسيرة برزويه ، فهل نملك دليلاً مماثلاً يمكننا من تأكيد هذا التأثير على السير الذاتية الروحية

١٢ ـ السموأل بن يحيي المغربي ، افحام اليهود ، تحق . (موشي برلمان) Moshe Perlman, American Academy fof Jewish Research, No. 32. (New York: Trio Newspapers, Inc., 1964) 79.

١٣ ـ الموت والعبقرية ، ١٢٠ .

١٤ ـ انظر هذه السيرة في : عيون الأنباء ، مج ٢ ، ص ٩١ ـ ٩٦ .

١٥ ـ انظر سيرة الحكيم الترمذي بعنوان « بدو شأني » تحق . محمد خالد مسعود في : Jornal of the Central Institute of Islamic Research. 4 (1965): 313-343.

العربية بالأخرى التي تتبع منهج الشك / البحث ؟ في الحقيقة ، لا نملك أي دليل يثبت هذا التأثير سوى التشابه المنهجي الذي أشرنا إليه . ولكننا نتساءل ، هل يمكن أن يخفي كتاب مشهور مثل كتاب « كليلة ودمنة » على كتّاب من أمثال الغزالي (أو الحارث المحاسبي الذي كان لمقدمة كتابه « الوصايا » ذات الطبيعة السيرذاتية أثر قوي على « المنقذ ») أو ابن الهيثم . . . . إلخ . فمن ناحية تاريخية ، نجد ان ابن المقفع توفى حوالى سنة (١٣٩هـ) بينما توفى المحاسبي ، أقرب هؤلاء الكتّاب زمنا بابن المقفع ، سنة (٢٤٧هـ) . فاحتمال اطلاع هؤلاء الكتّاب على سيرة برزويه احتمال كبير ، الا اننا لا نملك أي دليل نصي واضح يدل على أن هذه السيرة كانت مصدر إيحاء لهؤلاء الكتاب أو حافزاً على كتابة سيرهم بهذا الشكل . لذلك لا نستطيع أن نثبت أو ننفي بشكل قاطع إمكانية تأثرهم بها .

لكن ، أليس من الممكن أن يكون منهج الشك / البحث / الوصول إلى الحقيقة الذي رأيناه في هذه السير إسلامي المنبع ؟ فالمحاسبي والغزالي يشيران في نصيهما ـ أثناء روايتهما لتشككهما وحيرتهما تجاه تعدد الفرق والمذاهب في زمنهما ـ إلى حديثين نبويين شريفين يمكن أن يكونا المصدر الرئيسي الذي أوحي لهما باتباع هذا المنهج . وهذان الحديثان هما :

(١) « بدأ الإسلام غريبا وسيعود غريباً كما بدأ ، فطوبى للغرباء » .

(٢) « سوف تفترق أمتي إلى سبع وثلاثين فرقة ، كلهم في النار إلا واحدة »[١٦] . فنحن لا نستبعد أن يكون هذان الحديثان وأشباههما قد لعبا دوراً هاماً في إثارة إهتمام الكتاب والعلماء المسلمين في ذلك الوقت للتفكير والبحث في أحوالهم الروحية ، وهل هم من هؤلاء الغرباء ، أم لا . لذلك نرى أنه ينبغي

١٦ ـ الحارث بن اسد المحاسبي ، الوصايا ، تحق . عبدالقادر عطا ، (القاهرة : مطبعة محمد صبحي ، ١٩٦٥) ص ٢٤ ، ٣٠ . وانظر الغزالي ، المنقذ من الضلال ، تحق . محمد أبوالعلا ومحمد جابر (القاهرة : مكتبة الجندي ، ١٩٧٣) ٢٤ .

ألا نهمل احتمال إسلامية مصدر هذا المنهج الذي اتبعه كتّاب السيرة الذاتية الروحية في الأدب العربي القديم ونكتفي فقط بعزوه إلى مصادر أجنبية أخرى ، خاصة بعد ملاحظتنا لبعد « الوصول للحقيقة » التي تنفرد به هذه السير الذاتية العربية .

كما ونود أن نشير هنا إلى أن أقدم النصوص العربية السير ذاتية ذات الطابع الروحي التي وصلت إلينا هو حديث الصحابي الجليل سلمان الفارسي المشهور الذي يروي فيه قصة إسلامه عندما تحول من المجوسية ، دين آبائه ، إلى النصرانية ثم أخيراً إلى الإسلام[١٧] . ولأن هذا الحديث يحتوي - بنسب متفاوتة - على كل العناصر الثلاثة التي شكلت بنية السيرة العربية الذاتية الروحية فيما بعد ، أعني عنصر الشك وعنصر البحث وعنصر الوصول إلى الحقيقة (اليقين) ، فلا نستبعد أن يكون هذا الحديث هو النموذج الأساسي الذي احتذاه الكتاب المتأخرون .

أما بالنسبة للنصين الفارسيين الآخرين فلا يبدو لهما أي تأثير مباشر واضح في السيرة الذاتية العربية ، اللهم إلا ما يمكن أن يقال عن تأثير أدب سير الملوك بشكل عام في تكريس فكرة الاهتمام بحياة الفرد الذاتية التي أشار إليها (بوزورث) C. E. Bosworth[١٨] .

٣ - المصدر العربي (الجاهلي)

ذكر غرونباوم أن نزعة التعبير عن النفس التي كانت مسئولة عن تطور الشعر

---

١٧ - انظر هذا الحديث محققاً في كتاب « القصص الاسلامية في عهد النبوة والخلفاء الراشدين » جمع وتحق . أحمد بن حافظ الحكمي ، (الرياض : المطابع الأهلية ، ١٩٧٦ (مج ١ ، ص ١٨٣ - ١٩٠ .

١٨ - انظر :

E. C. Bosworth «The Persian Impact on Arabic Literatur» in Arabic Literature to the End of the Umayyad Period ed. A. L. Beeston et al. (London: Cambridage Univ. Press, 1983) 494.

الغنائي Lyrics والسيرة الذاتية في الأدب العربي القديم تستمد قوتها من التقليد (التراث) العربي[١٩] ، وأشار إلى بعض الأغراض الشعرية التي سعت إلى ترسيخ روح النزعة الفردية في المجتمع العربي مثل الفخر والرثاء والغزل ، ولكنه لم يربط بين وجود هذه الروح الفردية وبين ظهور السيرة الذاتية . وعلى الرغم من أهمية الشعور بروح الفردية في ظهور وتطور السيرة الذاتية إلا أننا ـ في الحقيقة ـ لا نستطيع أن نتبين أي تأثير مباشر لهذه الفردية على كتابة السيرة الذاتية العربية .

لكننا نعتقد أن للثقافة العربية أهمية أخرى ربما كان تأثيرها على ظهور بعض السير الذاتية العربية القديمة أكثر وضوحاً ، وهي أن هذه الثقافة خلقت أو ساعدت على خلق شكل قصصي (روائي) يتخذ من الشخصية الفردية مركزاً له على غرار ما نجد في أخبار العرب بشكل عام وفي « أيام العرب » بشكل خاص . والتأثير المباشر لهذا الشكل القصصي نستطيع أن نتلمسه أول الأمر في سيرة الرسول ﷺ الغيرية ، ثم بعد ذلك في سير غيريّة أخرى مثل سيرة معاوية بن أبي سفيان وسيرة إبن طولون للبلوى وسيرة صلاح الدين لابن شداد . . . إلخ ، وفي السير الشعبية مثل سيرة عنترة ، وأخيراً في بعض السير الذاتية كسيرة أسامة بن منقذ الذاتية (الاعتبار) ، التي تبرز فيها بوضوح روح الفروسية العربية الجاهلية ممثلة في الاهتمام الذي يوليه كاتبها بسرد الكثير من مغامراته الحربية ومن طردياته .

٤ ـ المصدر الاسلامي

لعب الاسلام دوراً رئيسياً في ظهور أغلب السير الذاتية العربية بأنواعها

١٩ ـ Gustave E. Grunebaum, Medieval Islam: A Study in Cultural Orientation (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1940) 261.

الثلاثة : الروحية والسياسية والأكاديمية . وأهمية الدين في ظهور السيرة الذاتية وتطورها ليس جديداً أو محصوراً على السير الذاتية العربية ، فنحن نعلم أن السير الذاتية الغربية نشأت وازدهرت في أحضان الديانة المسيحية وأصدق دليل على ذلك سيرة القديس أوغسطين الذاتية التي تعرف بـ « إعترافات القديس أوغسطين » The Confessions of Saint Augustine ، والتي يعتبرها بعض النقاد الغربيين من أروع ما كتب في هذا الجنس الأدبي .

ويمكننا تحديد أهمية الإسلام في ظهور السيرة الذاتية العربية في عدة عناصر ، أهمها ما يلي :

أ ـ في الأحاديث التي أشرنا إليها آنفاً والتي ربما كانت ـ في اعتقادنا ـ سبباً رئيسياً لظهور منهج الشك / البحث / اليقين التي تبنته السيرة الذاتية الروحية لاحقاً .

ب ـ في ظهور « علم الرجال » أو علم الجرح والتعديل ، فقد كان لظهور هذا العلم دور هام في تعلق المسلمين بجمع المعلومات الشخصية لرواة الحديث النبوي مما أدى إلى ظهور كتب التراجم والطبقات التي شجعت بعض مؤلفيها إلى كتابة سيرهم الذاتية وتضمينها في هذه الكتب كما فعل لسان الدين بن الخطيب والسخاوي وياقوت وابن حجر وغيرهم . غير أن أهمية علم الرجال الحقيقية بالنسبة لظهور السيرة الذاتية العربية يكمن ـ في اعتقادنا ـ في الدور الذي لعبته في جعل البحث في صفات الرواة الخلقية والأخلاقية والعقلية أمراً مقبولاً ـ إن لم يكن مفروضاً ـ في الثقافة العربية الإسلامية .

ج ـ في انتشار التصوف والذي يمكن تحديد أهميته بالنسبة للسيرة الذاتية العربية في خلق جو مناسب لمحاسبة النفس وتحليلها واستبطانها بين المسلمين . فبالاضافة إلى الطبيعة النفسية والذاتية لكتابة الصوفية نجد أن هناك مفهومين كان لهما أثر واضح في ظهور بعض السير الذاتية الروحية هما : « محاسبة النفس »

و « معرفة النفس » . وهذان المفهومان مبنيان أساساً في التصوف الإسلامي على حديثين هما : « حاسبوا أنفسكم قبل أن تحاسبوا » و « من عرف نفسه عرف ربه » . لذلك نجد أن المتصوفة كانوا من أوائل الكتاب الذين اتجهوا إلى كتابة سيرهم الذاتية في الأدب العربي القديم[٢٠] . فمقدمة المحاسبي السير ذاتية لكتابه « الوصايا » والتي تقوم أساساً على هذين المبدأين ، كانت في الحقيقة الأساس الأول لواحدة من أهم السير الذاتية الروحية ، أعني سيرة الغزالي «المنقذ من الضلال »[٢١] .

د ـ وأخيراً في المبدأ الإسلامي « التحدث بنعمة الله » الذي لعب دوراً رئيسياً في ظهور عدد من السير الذاتية العربية ، بأنواعها المختلفة . وهذا المبدأ أو المفهوم مبنى ـ كما نعلم ـ على الآية الكريمة « وأما بنعمة ربك فحدث » ، بالاضافة إلى بعض الأحاديث النبوية التي تدعو المسلم إلى هذا العمل مثل « التحدث بنعمة الله شكر وتركها كفر » .

وبالرغم من أن هذه الآية قد فسرت في كتب التفسير لتدل على أشياء كثيرة[٢٢] ، إلا اننا نجد أن كتّاب السيرة الذاتية فهموها على أنها تعني بالدرجة الأولى رخصة قرآنية تسمح لهم (أو أمراً قرآنياً يفرض عليهم) كتابة سيرهم الذاتية . وقد نجدهم أحياناً يشيرون في هذا السياق إلى بعض الأحاديث النبوية التى يتحدث فيها الرسول ﷺ عن نفسه ، مثلما فعل الأمير عبدالله بن بلقين في سيرته الذاتية « التبيان » ، يقول :

---

٢٠ ـ الموت والعبقرية ، ١٢٠ .

٢١ ـ أشار عدد من الباحثين إلى تأثر سيرة الغزالي الذاتية بمقدمة المحاسبي ، انظر على سبيل المثال ؛ عبدالحليم محمود ، « الرعاية لحقوق الله للحارث بن اسد المحاسبي » ، تراث الانسانية . ٤ (١٩٦٦) ٧٦٣ .

٢٢ ـ انظر ، القرطبي ، الجامع لأحكام القرآن ، (القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧) مج ٢٠ ، ص ١٠٢ .

« فتعداد نعم الله شكر لها ، والإعلان على وجه الشكر والتقوى ، لا على الفخر والخيلاء ، من أوجب ما يأخذ به الإنسان نفسه ، قال ﷺ « أنا سيد ولد آدم ولا فخر وأنا أفصح العرب ولا فخر »[٢٣] .

وعندما نعلم أن التحدث بنعمة الله لم يكن مباحاً فقط وإنما كان واجباً أو عبادة فلا نستغرب إذا ما وجدنا أن دافع التحدث بنعمة الله يأتي دائماً على رأس قائمة الدوافع التي دفعت بهؤلاء الكتّاب إلى كتابة سيرهم الذاتية . فالسيوطي ـ مثلاً ـ يقول في سيرته :

« مازالت العلماء قديماً وحديثاً يكتبون لأنفسهم تراجم ، ولهم في ذلك مقاصد حميدة منها التحدث بنعمة الله . . . وقد اقتديت بهم في ذلك فوضعت هذا الكتاب تحدثاً بنعمة الله لا رياء وسمعة ولا فخراً »[٢٤] .

وهناك عدد آخر من كتّاب السيرة الذاتية أشاروا إلى أهمية هذا المفهوم الإسلامي في الهامهم أو حفزهم على كتابة سيرهم الذاتية ، نذكر منهم ـ على سبيل المثال ـ عمارة اليمني ، وأبو شامة ، وعبدالوهاب الشعراني . ليس هذا فقط ، بل نجد أن بعضهم عنون سيرته بهذا المبدأ مثلما فعل السيوطي والشعراني ، فالأول عنوان سيرته بـ « التحدث بنعمة الله » أما الثاني فعنونها بـ « لطائف المنن في وجوب التحدث بنعمة الله على الإطلاق » .

ان مفهوم « النعمة » في هذه السيرة الذاتية لا يعني بالضرورة سرد الأحداث الإيجابية في حياة الكاتب ، ولكنه قد يعني ـ أيضاً ـ سرد الأحداث المأسوية والمصائب التي قد لحقت به . وفي الحقيقة أن هذه السير تحتوي على رواية العديد

---

٢٣ ـ عبدالله بن بلقين ، مذكرات الأمير عبدالله ، المسماة بكتاب « التبيان » ، تحق . لفي بروفنسال (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٥٥) ص ١٣ .

٢٤ ـ السيوطي ، التحدث بنعمة الله ، تحق . اليزابث ماري سارتين (القاهرة : المطبعة العربية الحديثة ، د . ت) ص ٣ .

من الأحداث الصعبة والبلاءات التي مر بها كتّابها ، لكنهم نظروا إليها على انها نعم من الله ـ سبحانه وتعالى . وفي هذا المعنى يقول الامام ابن قيم الجوزية في تعليقه على الآية الكريمة (هذا من فضل ربي ليبلوني ءأشكر أم أكفر) : « فالنعم ابتلاء من الله وامتحان يظهر بها شكر الشكور وكفر الكفور . كما أن المحن بلوى منه سبحانه ، فهو يبتلي بالنعم كما يبتلي بالمصائب »[٢٥] .

والتحدث بنعمة الله يذكرنا بحديثين هامين لعلهما أول النصوص الأدبية السير ذاتية التي وصلت إلينا ، اعني حديث البراءة من الأفك الذي روته أم المؤمنين عائشة رضي الله عنها ، وحديث توبة كعب بن مالك الذي رويا من باب التحدث بنعمة الله . وأي نعمة أعظم من نعمة أن ينزل القرآن الكريم مبرئاً لأم المؤمنين من تهمة الافك الكاذبة التي خاض فيها ضعاف النفوس والتي عانت من وطأتها ما عانت ، وأي نعمة أعظم ـ أيضاً ـ من أن ينزل القرآن معلناً توبة مسلم تخلف طواعية عن الخروج مع رسول الله ﷺ في غزوة تبوك وقاسى من ألوان العذاب النفسي والتشتت الذهني ما قاسى من جراء صدود الرسول ﷺ عنه ومقاطعة المسلمين له .

ونعتقد ان هذين الحديثين ـ اللذين يدخلان فيما يسمى بـ « السيرة الذاتية ذات الحدث الواحد » ـ واشباههما ـ قد كانا النواة الأولى أو النموذج الأول لبعض السير الذاتية التي كُتبت لاحقاً في أدبنا العربي القديم . ويمكن تلمس تأثير هذه الأحاديث في كتابة السير الذاتية اللاحقة في كونها شجعت بعض الكتاب العرب والمسلمين على كسر محظور التحدث عن النفس في الثقافة الإسلامية ، وبالتالي على رواية المحن والبلاءات التي تعرضوا لها كمحنة الشك التي رواها الغزالي في سيرته ومحنة التشنيع التي تعرض لها السيوطي علي يد أحد معاصريه ورواها في سيرته . . . ، وغيرهما من المحن الكثيرة التي رواها بعض كتاب السيرة الذاتية في أدبنا القديم .

---

٢٥ ـ ابن قيم الجوزية ، الفوائد ، (القاهرة : دار الريان للتراث ، ١٩٨٧) ص ٢١٣ .

هذه هي بعض الجوانب الاسلامية التي كان لها الأثر الكبير في ميلاد فن السيرة الذاتية في الأدب العربية القديم وتطوره . نرجو أن نكون قد وفقنا في هذه العجالة إلى إبراز جزء من هذا الأثر ، إذ أن هدفنا هنا ليس الاستقصاء وانما هو الكشف عن - أو التنويه بـ - هذا المصدر الإسلامي للسيرة الذاتية العربية القديمة الذي اهمل نهائياً من دراسات أغلب الدارسين لهذا الفن ، ومعظمهم من المستشرقين الذين بالغوا كثيراً في تصوير أهمية المصادر الاغريقية والفارسية لظهور هذا الفن . ومبالغة المستشرقين هذه ليست إلا مظهراً من مظاهر ولعهم الشديد « بإرجاع كل جديد ظهر فى تطور التمدن الإسلامي إلى أصول أجنبية يونانية أو مسيحية أو فارسية أو هندية حتى كاد يستعصي عليهم تصور أن يكون في الدين الإسلامي من الحيوية ما يؤدي إلى ما يشاهدونه من مظاهر التمدن الرائعة في الحضارة الإسلامية من علم وفقه وفلسفة وأدب وتصوف وفنون »[٢٧] .

٢٧ ـ أحمد توفيق عياد ، التصوف الإسلامى : تاريخه وطبيعته وأثره ، (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٠) ص ٥٩ .

حول كتاب
الأسلوب والأسلوبية

عبدالله صولة

ما فتئت الكتب العربية التى تتناول مبحث علم الأسلوب تتكاثر ، فقد ألف فيه خلق كثير منهم أحمد الشايب فى كتابه « الأسلوب . . . » وعبدالسلام المسدى فى «الأسلوبية والأسلوب» (١٩٧٧) ومحمد الهادى الطرابلسى فى كتابيه « خصائص الأسلوب فى الشوقيات » (١٩٨١) و « بحوث فى النص الأدبى » (١٩٨٨) وصلاح فضل فى كتـابه « علم الأسلوب » (١٩٨٥) وحمادى صمود فى « الوجه والقفا . . . » (١٩٨٨) وسعد مصلوح فى كتابه « الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية » والهادى الجطلاوى فى كتاب « مدخل إلى الأسلوبية » (١٩٩٢) كما جعلت بعض مجلات النقد الأدبي المختصة مثل فصول (القاهرة ١٩٨٤) ومجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (فاس ١٩٨٧) بعض أعدادها أو بعض ملفاتها لهذا الموضوع .

إن كل ما جاء فى هذه الكتب والمجلات من حديث عن الأسلوب وعلمه كان ثرياً قيماً عميقاً دقيقاً وقدوَسَـمَ النقد الأدبى عند العرب فى العصر الحديث بسمات لا تخفى وأحدث لدى دارسى الأدب العربى وعياً حاداً بخصائص الظاهرة اللغوية وأبعادها .

ولاشك فى أن تعريب المصنفات الغربية فى علم الأسلوب ـ وإن جاء بآخره ـ إنما يمثل رَافِدًا مُهمًّا لتيار التأليف فى هذا العلم على أن يكون هذا التعريب دقيقاً أميناً وهو ما لم يتوفر فى تعريب د . منذر عياشى لكتاب بيير قيرو موضوع مقالنا هذا فالمآخذ على هذا العمل كثيرة جداً أهمها :

---

* بيير قيرو : الاسلوب والأسلوبية ، ترجمة د . منذر العياشى ، مركز الإنماء القومى ، بيروت ، د . ت .

١ ـ ان المترجم لم يذكر الطبعة التى اعتمدها فى تعريبه فقد أعيد طبع هذا الكتاب إلى حد سنة ١٩٧٩ تسع مرات كانت كلها بمطابع فرنسا الجامعية ويعود تاريخ أولاها إلى سنة ١٩٥٥ ، ان ذكر الطبعة مهم جداً فيما يتعلق بهذا الكتاب على وجه الخصوص إذ ما أعظم الفرق فى مستوى الصياغة والمضمون بين طبعته الأولى (١٩٥٥) وطبعته السادسة (١٩٧٠) بشهادة صاحب الكتاب نفسه[١] . أما نحن فإننا نعتمد فى عرض تعريب العياشى ونقده الطبعة التاسعة لسنة ١٩٧٩[٢] .

٢ ـ لا ندرى من أين جاء د . منذر العياشى بعنوان « الأسلوب والأسلوبية » منسوباً إلى بيير قيرو ، فالكتاب المعرب يحمل فى مختلف طبعاته التى أمكننا الاطلاع عليها عنوان الأسلوبية la stylistique فحسب ، بل إننا لا نجد فى قائمات تواليف قيرو تلك التى تتصدر بعض كتبه توليفاً يحمل هذا العنوان ، وعلى كل حال فإن المادة التى أقدم د . منذر العياشى على تعريبها هى المادة نفسها التى حواها كتاب قيرو الموسوم بلفظة واحدة هى « الأسلوبية » لا غير .

٣ ـ لقد تساهل المعرب كثيراً فى عمله باسقاط مقاطع مطولة من الكتاب المعرب قد تستغرق أحياناً صفحة أو صفحتين أو أكثر ، ولا نعتقد أن ما أسقطه وأعرض عن تعريبه كان مما أضافه بيير قيرو فى بعض طبعات الكتاب اللاحقة ، وإن كان لا يجوز لنا فى مثل هذه الحالة أن نتحدث عن طبعة لاحقة أو طبعة سابقة مادام المعرب قد ضن علينا بالطبعة التى اعتمدها ، ولما كانت هذه المقاطع المحذوفة غير قليلة ارتأينا أن نعقد مقالاً خاصاً بها فى مناسبة قادمة ، ونكتفى فيما يلى بجرد المقاطع التى غض المعرب الطرف عنها وأسقطها وهى :

---

(١) مقدمة الطبعة السادسة .

(٢) P. Guiraud : La stylisttique. Presses Universitaires de France g̃eme dition 1979. Collection Que Sais-Je ?

(١) خمسة عشر سطراً وردت بالصفحة العاشرة من كتاب بيير قيرو فى طبعته المذكورة التى نعتمدها وتمتد من السطر السابع إلى السطر الحادى والعشرين[٣] .

(٢) أربعة وستون سطراً استغرقت ثلاث صفحات من كتاب بيير قيرو فى طبعته التى نعتمدها وتمتد من الصفحة السابعة والسبعين إلى الصفحة التاسعة والسبعين[٤] .

(٣) عشرة أسطر وردت بالصفحة الثالثة بعد المائة من كتاب قيرو فى طبعته التى نعتمدها وتمتد من السطر الرابع إلى السطر الثالث عشر[٥] .

(٤) السطران العاشر والحادى عشر الواقعان بالصفحة الرابعة بعد المائة من كتاب قيرو فى الطبعة التى نعتمدها[٦] .

(٥) خمسة وثلاثون سطراً تبدأ من الصفحة السادسة بعد المائة السطر الثامن عشر وتنتهى فى الصفحة السابعة بعد المائة السطر الرابع عشر من كتاب قيرو فى طبعته المذكورة [٧]

(٦) البيليوغرافيا المنتقاة التى اعتمدها قيرو فى بحثه وقد ذيله بها .

(٧) حذف د . العياشى من فهرس تعريبه عناوين العناصر التى تشكل مادة الفصول التى يتكون منها الكتاب . ففى حين عمد قيرو إلى ذكر عنوان الفصل فى فهرسه وذكر العناصر التى تقع تحته اكتفى د . العياشى بذكر عنوان الفصل فحسب .

(٨) ومن عجبٍ حقاً أن المعرب أسقط إسقاطاً كاملاً جميع تلك الإحالات التى وضعها قيرو فى متن بحثه أو فى هامش الصفحات . من تلك الإحالات ما هو خارجى يشير إلى كتب أحال عليها قيرو مدعماً بها آراءه وقد وردت هذه الإحالات بالصفحات ٣١ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ،

---

(٣) يوافق الصفحة ٨ من تعريب د . منذر العياشى .
(٤) يوافق الصفحة ٥٨ من تعريب د . منذر العياشى .
(٥) يوافق الصفحة ٧٦ من التعريب .
(٦) يوافق الصفحة ٧٧ من التعريب .
(٧) يوافق الصفحة ٧٨ من التعريب .

٥٦ ، ٦٧ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٩٠ ، ٩٥ ، ١٠٣ ، ١٠٥ ، ١١٢ ، ١١٨ ، من كتاب قيرو فى طبعته التى نعتمدها .

إن معظم هذه الصفحات المذكورة تحتوى أكثر من إحالة واحدة ، فالصفحة السادسة والسبعون مثلاً تحتوى تسع إحالات كاملة تحيل على تسعة مراجع مختلفة ، أو أكثر إذ بعضها يحيل على مرجعين اثنين .

ومن تلك الإحالات ما هو داخلى يحيلنا فيه قيرو على ما كان ذكره وخاض فيه فى صفحات كتابه السابقة ، وهذه الإحالات على غاية من الأهمية ، وأهميتها من جهتين ، فمن جهة هى توفر على قيرو مؤونة السقوط فى تكرار ما كان قاله ومن جهة أخرى تسهل للقارىء عملية العودة إلى الصفحات السابقة من الكتاب حين يحوجه المقام إلى الاستزادة من الفهم ، هذه الإحالات كثيرة جداً نكتفى بذكر بعضها :

أ - عمد قيرو عند حديثه عن دولاب فرجيل بالصفحة الأربعين من كتابه إلى إحالتنا على الصفحة السابعة عشرة منه لكن العياشى أسقط الإحالة رغم ما لها من أهمية بالنسبة إلى القارىء[8] .

ب - أحالنا قيرو عند إشارته إلى الأسلوبية الوظيفية بالصفحة الثامنة والخمسين فى خاتمة الفصل الرابع ، على الفصل الخامس لكن العياشى أسقط الإحالة[9] .

ج - عند حديث قيرو عن الأهمية التى لرمزية الأصوات وذلك بالصفحة التاسعة والخمسين من كتابه أحالنا على الصفحة الحادية والخمسين بقوله انظر أعلاه ص ٥١ ، لكن العياشى أسقط الإحالة[10] .

٤ - ومن مآخذنا على د . العياشى فى تعريبه لكتاب قيرو عدم التأنى فى تعريب بعض الكلمات والعبارات التى لا نشك فى قدرته على تعريبها لو تسلح إزاءها بالأناة والتروى من ذلك :

---

(٨) انظر تعريب العياشى ص ٣٢ س ٦ ، وكان عليه أن يحيلنا على ص ١٤ من تعريبه .
(٩) انظر تعريب العياشى ص ٤٥ س ١٤ .
(١٠) المرجع نفسه ص ٤٦ س ٣ .

(١) تعريبه لعبارة la basse latinite[١١] باللاتينية المتدنية[١٢] والصواب : العصور اللاتينية المتأخرة . على أننا نجده بعد ثلاث صفحات فحسب يعرب العبارة نفسها تعريباً سليما[١٣] فظهر بذلك تسرعه فى الموضع الأول .

(٢) تعريبه لكلمة physiologie[١٤] بـ « علم النفس »[١٥] وبعد بضعة أسطر فحسب نجده يعرب الكلمة نفسها تعريباً سليماً[١٦] مما يبرز عدم تأنيه فى الموضع الأول .

(٣) تعريبه لعبارة une psychociologie des styles[١٧] بـ « علم النفس الأسلوبى »[١٨] والأقرب إلى الصواب علم الأساليب النفسى والاجتماعى .

(٤) تعريبه لعبارة Lieux Communs[١٩] بـ « الأمكنة المشتركة »[٢٠] والصواب الأفكار المتداولة أو العامة .

(٥) تعريبه لعبارة Une analyse heureuse[٢١] بـ « تحليل سعيد»[٢٢] والأقرب إلى الصواب فى سياق الجملة العام : تحليل موفق أو طريف مثلاً .

٥ ـ على أن أخطر ما نؤاخذ عليه د . العياشى فى تعريبه لكتاب قير و إنما هو فهمه الخاطىء لجمل كثيرة وابتعاده بها عن معناها الأصلى ابتعاداً كلياً فى معظم الأحيان ، ولا ندعى أننا أتينا على رصد كل هذه الجمل فى عمل د . العياشى

---

(١١) P. Guiraud : La stylistique. Ed citee, p. 12. وفى ما يلى من بحثنا نصطلح على هذا الكتاب بـ « الأصل » وعلى تعريبه د . العياشى بـ « التعريب » .

(١٢) التعريب ص ١٠ س ٥ .

(١٣) المرجع نفسه ص ١٣ س ٢٠ .

(١٤) الأصل ص ٤١ .

(١٥) التعريب ص ٣٢ س ١٥ .

(١٦) التعريب ص ٣٣ س ١٤ .

(١٧) الأصل ص ٨٠ .

(١٨) التعريب ص ٥٩ س ٩ .

(١٩) الأصل ص ٨٥ .

(٢٠) الترجمة ص ٦٣ س ٢ .

(٢١) الأصل ص ١٠١ .

(٢٢) الترجمة ص ٧٥ س ٣ .

رغم كثرة ما سنورده منها كما لا ندعى أن ما سنقترحه من تعريب لها هو الصواب عينه وإنما هو على كل حال أدق وأقرب إلى الصواب :

(١) يقول قيرو :

Au sens le plus étroit l'expression de la pensée est la mise en oeuvre du lexique et des structures grammaticales (٢٣)

يقول العياشى : فالتعبير عن الفكر بأكثر المعانى ضيقاً ، يكون باستخدام المفردات والبنى القاعدية(٢٤) . والأقرب إلى الصواب : « إن التعبير عن الفكرة هو فى أدق معانية استخدام للمعجم والبنى النحوية » .

(٢) ومن شاهد لسبيتزر أورده قيرو :

«Je prends le parti de Vous faire part de ma propre expérience, l'attitude de chaque savant qui est Conditionnée par ses premieres expérience , par ce que les Allemands appellent Erlebnis, détermine sa méthode (٢٥) .

يقول المعرب :

سآخذ جانب إعلامكم عن تجربتى الخاصة . إن موقف كل عالم ، تسيطر عليه تجاربه الأولى ، يحدد منهجه(٢٦) .

ونقترح :

إنى مقر العزم على أن أحيطكم علماً بتجربتى الخاصة ، ومفادها أن وضع كل عالم مازال رهن تجاربه الأولى أى رهن ما يسميه الألمان بالتجربة المعيشة ، هو الذى يحدد منهجه .

---

(٢٣) الاصل ص ٨ .
(٢٤) التعريب ص ٦ .
(٢٥) الاصل ص ٦٦ .
(٢٦) التعريب ص ٥٠ .

(٣) يقول قيرو :

«La grammaire est l'ensemble des règles» (٢٧)

يقول العياشي : « والقواعد (. . .) هى مجموعة القوانين »(٢٨) .

ونقول : « النحو هو جملة القواعد » .

(٤) يقول قيرو :

Le XVI siecle en abandonnant les formes fixes médiévales fait revivre les genres anciens. Ronsard essaie sans succès d'acclimater l'ode pindarique et le poème épique, il est plus heureux avec l'ode, l'élégie, l'épitre (٢٩).

يقول العياشي :

وعندما هجر القرن الثامن عشر الأشكال الثابتة للقرون الوسطى أعاد إحياء الأجناس القديمة ، فرونسارد حاول دون انقطاع إدخال الغنائية والقصيدة الأسطورية . ذلك لأنه يحس بسعادة أكبر مع القصيدة الغنائية والرثائية والرسائل الشعرية(٣٠) .

والأصوب وقد لا يكون الصواب عينه :

وإذ هجر القرن السادس عشر أشكال القرون الوسطى الجامدة عمل على إحياء الأجناس الأدبية القديمة . فقد حاول رونسارد أن يدخل الأنشودة البندارية* والقصيدة الملحمية فلم يفلح وكان فلاحه أظهر فى مجال القصيدة الغنائية والمرثية والرسالة الشعرية .

(٥) يقول قيرو :

Ainsi le langage n'est plus le reflet dans le miroir humain d'une forme extérieure mais le moyen d'exprimer l'expérience de l'homme originalement ressentie et vécue (٣١).

(٢٧) الاصل ص ١٠ .
(٢٨) التعريب ص ٨ .
(٢٩) الاصل ص ١٥ .
(٣٠) التعريب ص ١٢ .
(٣١) نسبة إلى بندار وهو شاعر غنائيّ يونانيّ (٤٤١ - ٥٢١ ق.م) كان الشاعر الفرنسي رونسارد (١٥٢٤ - ١٥٨٥) يقلّده .

يقول العياشي :

لم تعد اللغة انعكاساً فى الذاكرة الإنسانية لشكل خارجى ولكنها صارت أداة للتعبير عن تجربة حسية معاشة(٣٢) .

ونقول :

وهكذا لم يعد الكلام انعكاساً فى المرآة البشرية لشكل خارجى وإنما غدا وسيلة تعبير عن تجربة الانسان يحسها ويعيشها على نحو متفرد .

(٦) يقول قيرو :

Et avec Chateaubriand nous ne sommes plus très loin de la conception romantique du «génie».

«En vain (dira-t-il), on se revolte contre cette vêrite...» (٣٣)

يقول العياشي :

ولا نرى أنفسنا مع شاتوبريان ، أكثر بعداً عن المفهوم الرومنطيقى للعبقرى ، انه يقول : « عبثاً نتمرد ضد هذه الحقيقة . . .(٣٤) .

ونقترح :

ثم نصبح مع شاتوبريان غير بعيدين كثيراً عن مفهوم « العبقرية » الرومنطيقى . وذلك فى قوله : « عبثاً نتمرد ضد هذه الحقيقة . . .

(٧) يقول قيرو :

Ainsi est ruinée l'idée d'un art (٣٥).

يقول العياشي :

هكذا تكونت فكرة فن(٣٦) .

ونقول :

وهكذا أصاب البوار فكرة الصنعة .

يقول قيرو متحدثاً عن الكلام كما تراه المدرسة السوسيرية

---

(٣٢) التعريب ص ٢٢ .

(٣٣) الأصل ص ٢٨ .

(٣٤) التعريب ص ٢٣ .

(٣٥) الأصل ص ٢٨ .

(٣٦) التعريب ص ٢٣ .

Ramené à son principe, c'est un instrument de communication, un système de signes destiné à transmettre la pensée; il est pensée non moins que substance phonique (٣٧).

يقول العياشى :

فإذا ما أعيد لما هو ميسر له فسيكون أداة إيصال ونسقاً من الاشارات مقدراً لنقل الفكر . إنه فكر ليس دون الجوهر الصوتى(٣٨) .

ونقترح :

فالكلام فى أصله إنما هو أداة تواصل ونظام من العلامات مجعول لنقل الفكرة . فهو فكرة مثلما أنه مادة صوتية .

(٩) يقول قيرو :

l'étude de l'expression est à cheval sur la langue et sur la pensée, sur la linguistique d'une part et de l'autre sur la psychologie, la sociologie, l'histoire, etc (٣٩).

يقول العياشى :

. . . إن دراسة التعبير تقف على ناصية اللغة والتفكير ، واللسانيات من جهة أولى ، كما نقف على ناصية علم النفس والاجتماع والتاريخ من ناحية أخرى(٤٠) .

ونقترح :

إن دراسة العبارة تراوح بين اللغة والفكر بين علم اللسان من ناحية وعلم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ وغير ذلك من ناحية أخرى .

(١٠) يقول قيرو :

---

(٣٧) الأصل ص ٣٤ .
(٣٨) التعريب ص ٣٨ .
(٣٩) الأصل ص ٤١ .
(٤٠) التعريب ص ٣٢ .

Tout différents sont les «effets par évocation», ici les formes reflètent les situations dans lesquelles elles s'actualisent et tirent leur effet expressif du groupe Social qui les emplois [٤١] .

يقول العياشي :

تأتى كل الفوارق بواسطة « آثار الاستدعاء » . فالأشكال هنا تعكس المواقف التى تتحقق فيها وهى تستجدى أثرها التعبيرى من المجموعة الاجتماعية التى تستعملها[٤٢] .

ونقول :

أما الآثار الايحائية فأمرها غير ذلك تماماً ، إذ ههنا تعكس الأشكال التعبيرية الأوضاع التى تتحقق فيها وتكتسب أثرها التعبيرى من الجماعة التى تستخدمها .

(١١) يقول قيرو :

Le communiqué napoléonien, par exemple, tend á imposer, au-dela des ordres et des informations qu'il transmet, une idée de la puissance et de la majesté dé l'autorité dont ils émanent et qui repose sur des caractères lexicaux et syntaxiques particulicrs [٤٣] .

يقول العياشي :

وإذا نظرنا إلى الاعلان النابوليونى مثلاً ، فسنرى أنه يميل إلى فرض - وذلك خلف الأوامر والأخبار التى ينقلها - فكرة القوة وفكرة جلالة السلطة التى تنشأ هذه الأفكار عنها . فهذا الاعلان اعتمد على سمات لفظية ونحوية خاصة[٤٤] .

---

(٤١) الأصل ص ٤٦ .
(٤٢) التعريب ص ٣٦ .
(٤٣) الأصل ص ٤٧ .
(٤٤) التعريب ص ٣٧ .

ونقترح :

إن بلاغ نابليون ، على سبيل المثال ، ينزع إلى أن يفرض ، علاوة على الأوامر والأخبار التى ينقلها ، فكرة العظمة وجلال السلطة التى تصدر عنها تلك الأوامر والأخبار ، وتستند هذه الفكرة إلى سمات معجمية وتركيبية مخصوصة .

(١٢) يقول قيرو :

La stylistique, en effet, n'est pas une nouvelle partie de la lingistique mais un aspect particulier de l'expression qui intéresse tous les éléments de la langue (٤٥) .

يقول العياشى :

والأسلوبية فى كل هذا ليست إلا جزءاً جديداً من اللسانيات وإن وجهاً خاصاً من أوجه التعبير يثير اهتمام كل العناصر اللغوية(٤٦) .

ونقول :

فالأسلوبية ليست قسماً من أقسام اللسانيات جديداً وإنما هى مظهر من مظاهر التعبير مخصوص يتعلق بجميع عناصر اللغة .

(١٣) يقول ڤيرو :

Mais le point de vue de Bally ne perd rien de son actualité et les travaux de Jakobson et de son école que nous avons groupés sous le titre de stylistique fonctionnelle (C F. Chap. V) procèdent des mêmes a priori, sinon qu'ils se réfèrent à des notions neuves (٤٧) .

يقول العياشى :

ولكن وجهة نظر بالى لم تفقد شيئاً من حداثتها وان جاكبسون ومدرسته ، أى أولئك الذين جمعناهم تحت عنوان الأسلوبية الوظيفية ، ينطلقون من المبادىء نفسها وإلا فإنهم يرجعون إلى مفاهيم جديدة(٤٨) .

(٤٥) الأصل ص ٤٩ .
(٤٦) التعريب ص ٣٩ .
(٤٧) الأصل ص ٥٨ .
(٤٨) التعريب ص ٤٥ .

ونقترح :

لكن وجهة نظر بالى لم تبل جدتها الأيام فأعمال جاكبسون ومدرسته ، وهى أعمال جمعناها تحت عنوان الأسلوبية الوظيفية (انظر الفصل الخامس) تنطلق من الأوليات نفسها إلا أنها تلجأ إلى مفاهيم جديدة .

(١٤) يقول ڤيرو :

C'est pourquoi la stylisttique issue de Bally, tout en constituant un acquêt remarquable de la linguistique, n'a finalement pas renouvelé la science du style. Et cela moins par une inadéquation foncière à son objet- comme le voudraient certains - que par un mauvais usage et une méconnaissance des fonctions du langage et des rapports de la langue avec le texte (٤٩) .

يقول العياشى :

ولهذا السبب فإن أسلوبية « بالى » بتشكيلها قُنْية رائعة للسانيات لم تجدد فى النهاية علم الأسلوب ، وهذا كان أقل فيما يخص تأقلم الأسلوبية مع موضوعها من كونها استخدمت استخداماً سيئاً وجهلت وظائف اللغة وعلاقتها مع النص(٥٠) .

ونقترح :

من أجل ذلك رأينا الأسلوبية التى هى سليلة أسلوبية بالى إذ مثلت مكسباً مهماً من مكاسب اللسانيات لم تجدد فى نهاية الأمر علم الأسلوب ، وليس ذلك راجعاً إلى تنافر هذه الأسلوبية تنافراً جوهرياً مع موضوعها ـ كما يحلو للبعض أن يزعموا ـ بقدر ما هو راجع إلى سوء استخدامها وإلى الجهل بوظائف الكلام وبالعلاقات القائمة بين اللغة والنص .

---

(٤٩) الأصل ص ٦٠ .

(٥٠) التعريب ص ٤٦ .

(١٥) يقول قيرو :

D'une facon générale, la linguistique idéaliste de l'école Vossler - Spitzer s'est fixé pour tâche une étude des faits de parole, une critique des oeuvres dans la totalité de leur contexte, on la désigne souvent sous le nom de litеary stilistics ou stilistic criticism.

La linguistique positiviste de l'ecole Saussurienne s'attache au contraire á l'étude des faits de langue, de la somme des traits linguistiques originaux d'un auteur ou d'une oeuvre, laissant ă la critique et ă l'explication de texte le soin de les intégrer et les intérpréter dans leurs situations spécifiques (٥١) .

يقول العياشي :

وبصورة عامة حددت اللسانيات المثالية ، لمدرسة فوسلار سبيتزر لنفسها ، مهمة دراسة وقائع الكلام ، ونقد الكتب ضمن سياقها الكلى ، وكان يشار إليها غالباً باسم « أدب الأسلوب » أو « أسلوب النقد » .

أما المدرسة الوضعية للمدرسة السوسيرية فاهتمت بدراسة الوقائع اللغوية وبمجموع السمات اللسانية الأصلية لكاتب من الكتاب ضمن حالاتهم الخاصة(٥٢) .

ونقول :

وبصورة عامة فإن لسانيات مدرسة فوسلار ـ سبيتزر المثالية قد جعلت شغلها الشاغل أن تدرس وقائع القول ، وتنقد الآثار فى سياقها الشامل ، لهذا غلب عليها اسم الأسلوبية الأدبية أو النقد الأسلوبى .

أما لسانيات مدرسة دي سوسيسر الوضعية فقد تعلقت همتها بدارسة وقائع اللغة ومجموع الخصائص اللسانية المتفردة الخاصة بكاتب من الكتاب

(٥١) الاصل ص ٦٤ .
(٥٢) التعريب ص ٤٩ .

أو أثر من الآثار ، تاركة للنقد ولشرح النصوص مهمة تنظيم تلك الوقائع اللغوية والخصائص اللسانية وتأويلها فى أوضاعها الخاصة بها .

(١٦) يقول قيرو :

Telle est la méthode que Spitzer applique à l'étude de Cervantes, Phedre, Diderot, Claudel (1)*, à celle de Barbusse, J. Ronains, Peguy, Proust, etc (٥٣) .

يقول العياشى :

هذا المنهج هو ما يطبقه سبيتزر فى دارسة Cervante لـ ديدرو » أو لـ « كوديل » ، أو لـ « باريوس » أو لـ « ج . رومان » أو لـ « بيغى » أو لـ « بروست » إلى آخره(٥٤) .

ونقترح :

ذلك هو المنهج الذى توخاه سبيتزر فى دراسة سرفانتيس ومسرحية فدرة ، وديدرو وكلوديل (١) كما توخاه فى دراسة بريوس وجول رومان وبيغي وبروست ، الخ (٢) .

(١٧) يقول قيرو فى معرض حديثه عن تجاوز الأسلوبية ميدان الأدب إلى سائر الفنون :

La stylistique ainsi comprise transcende le langage au sens strict (٥٥)

يقول المعرب :

تعلو الأسلوبية بناء على هذا الفهم ، باللغة فى معناها الدقيق(٥٦) .

ونقول :

بهذا الفهم تتجاوز الأسلوبية الكلام فى معناه الضيق .

---

* الرقمان ١ و٢ يحيلان في الأصل على كتابين لسبيتزر استشهد بهما قيرو واحالا عليهما في هامش الصفحة لكنّ العيّاشي أسقطهما ، كعادته !

(٥٣) الأصل ص ٧٠ .

(٥٤) التعريب ص ٥٣ .

(٥٥) الأصل ص ٧٢ .

(٥٦) التعريب ص ٥٥ .

(١٨) يقول قيرو :

Et si nous continuons a penser dans l'ensemble que «le style est de l'homme même», il n'a pas été possible, jusqu'ici, d'identifier et de définir les Critères sur lesquels se fonde cette relation. (٥٧)

يقول المعرب :

ولو أننا تابعنا التفكير عموماً أن « الأسلوب هو الرجل نفسه » لما كان بإمكاننا أن نتحقق من المعايير التى تقوم عليها هذه العلاقة ولا نحددها(٥٨) .

ونقترح :

ونحن لئن ظللنا نقول على وجه التعميم بأن « الأسلوب هو الانسان نفسه » فإنه لم يتح لنا إلى يوم الناس هذا أن نتبين المقاييس التى تقوم عليها تلك العلاقة [الجامعة بين الإنسان وأسلوبه] ولا أن نحددها .

(١٩) يقول قيرو :

L'analyse de jakobson se situe donc dans la perspective de Bally, mais alors que le traité de stylistique est presque uniquement centré sur la fonction «émotive» opposée á la fonction «réferentielle», R. J. met en évidence la complexité des fonctions et la décrit ă partir de critěres nouveaux (٥٩) .

يقول المعرب وقد أفسد المعنى فى الجزء الأول إفساداً كاملاً :

يقع تحليل جاكبسون ضمن منظور بالى ، ففى حين أن المعالجة « الأسلوبية » تتركز تقريباً فقط على الوظيفة « الانفعالية » فى مقابل الوظيفة « المرجعية » ، نرى أن رومان جاكبسون يضع فى حيز البديهة عقدة الوظائف ويصفها انطلاقاً من معايير جديدة(٦٠) .

---

(٥٧) الأصل ص ٨٢ .
(٥٨) التعريب ص ٦١ .
(٥٩) الأصل ص ٨٧ .
(٦٠) التعريب ص ٦٤ .

ونقترح :

وإذن فإن تحليل جاكبسون يندرج ضمن منظور بالى ، لكن فى حين كاد [بالى فى كتابه] « مصنف فى الأسلوبية » يَحْصر اهتمامه فى الوظيفة « الانفعالية » فى مقابل الوظيفة « المرجعية » ذهب جاكبسون يوضح مشكل الوظائف ويصفه انطلاقاً من معايير جديدة .

(٢٠) يقول قيرو :

Métaphore et métonymie reposent sur deux types d'associations verbales. La similiarité des termes dans la première et dans la seconde, leur contiguité [٦١] .

يقول المعرب :

تقوم الاستعارة والكتابية على نموذجين من المشتركات الشفوية : تماثل المصطلحات بالنسبة للاستعارة وتجاورها بالنسبة للكتابة[٦٢] .

ونقترح :

تقوم الاستعارة والمجاز المرسل على ضربين من الترابط اللفظى هما تماثل الألفاظ بالنسبة إلى الاستعارة وتجاورها بالنسبة إلى المجاز المرسل .

(٢١) يقول قيرو مطابقاً بين وظائف الكتابة الثلاث التى ميزها بارت (وهى الكتابة بما هى إشارة والكتابة بما هى قيمة والكتابة بما هى التزام) وبين الوظائف الأسلوبية الثلاث التى للعبارة :

Cette distinction retrouve donc, pour les approfondir et les préciser, les trois valeurs stylistiques de l'expression (C F. p. 49) : notionnelle ou de langue, expressive ou de style, impressive ou d'écriture [٦٣] .

يقول المعرب وقد أسقط بعض الكلام وأساء فهم بعضه الآخر :

سيعود هذا التمييز إلى القيم الثلاث للأسلوبية التعبيرية لكى يعرقل

(٦١) الأصل ص ٩٣ .
(٦٢) التعريب ص ٦٨ .
(٦٣) الأصل ص ٩٨ .

هذه النماذج ويدققها : القيمة المفهومية أو اللغوية والقيمة التعبيرية أو الأسلوبية ، والقيمة الانطباعية أو الكتابة(٦٤) .

ونقترح :

وإذن فهذا التمييز [الذى أقامه بارت بين ضروب الكتابة الثلاثة] يطابق القيم الأسلوبية الثلاث التى للعبارة (انظر أعلاه ص ٤٩*) : القيمة المفهومية أو قيمة اللغة والقيمة التعبيرية أو قيمة الأسلوب والقيمة التأثيرية أو قيمة الكتابة ، وهذا التمييز إذ يطابق القيم الأسلوبية الثلاث المذكورة يعمقها ويدققها .

(٢٢) يقول قيرو :

Bally est très conscient de cette situation lorsqu'il distingue sa stylistique de l'étude du style (٦٥) .

ويقول المعرب :

فبالى كان يعى هذا الوضع جيداً عندما ميز أسلوبيته لدراسة الأسلوب(٦٦) .

ونقول :

لقد كان بالى على بينة من هذا الأمر حين جعل أسلوبيته غير دراسة الأسلوب .

(٢٣) يقول قيرو :

On a signalé l'éclipse de la stylisttique génétique que tient à deux circonstances. D'une part, le renouveau d'une stylistique fonc tionnelle orientée sur les fins de la litterature beaucoup plus que sur son origine.

---

(٦٤) التعريب ص ٧٢ .

* يوافق ص ٣٩ في كتاب العيّاشي وقد اسقط الإحالة .

(٦٥) الأصل ص ١٠٠ .

(٦٦) التعريب ص ٧٤ .

D'autre part, la répugnance de la linguistique historique à assimiler et à utiliser les schémas structurels et les nouveaux critères qu'ils auraient pu lui apporter (٦٧) .

يقول المعرب :
كنا أشرنا إلى كسوف الأسلوبية التكوينية التى قامت على ظرفين : من جهة أولى على نهضة أسلوبية وظيفية ، تتجه نحو غايات الأدب أكثر مما تتجه نحو أصله وقامت من جهة ثانية ، ضد نفور اللسانيات التاريخية من تمثيل المخططات البنيوية واستخدامها وابتعادها عن المعايير الجديدة التى كان بإمكانها أن تحملها إليها(٦٨) .

ونقترح :
سبق أن أشرنا إلى ما أصاب الأسلوبية التكوينية من وهن يعزى إلى ظرفين اثنين : أما الظرف الأول فانبعاث أسلوبية وظيفية تعنى بالبحث فى غايات الأدب أكثر بكثير من عنايتها بالبحث فى مصدره . وأما الظرف الثانى فعزوف اللسانيات التاريخية عن أن تتمثل وتستخدم التصورات البنيوية والمعايير الجديدة ، هذه المعايير التى كان يمكن لتلك التصورات أن تفيد بها اللسانيات التاريخية .

(٢٤) يقول قيرو :
Le style est un écart par rapport à une norme, définition de Valery reprise par Bruneau, qu'on retrouve aussi bien chez Bally : «Une déviation du parler individuel», que chez Spitzer : «An individual stylistic deviation from the general norm», et qui procède directement de la distinction classique entre la langue et la parole (٦٩) .

---

(٦٧) الأصل ص ص ١١١ ـ ١١٢ .
(٦٨) التعريب ص ٨١ .
(٦٩) الأصل ص ١١٨ .

يقـول المعرب وقـد أسقط قولـة بالى وقـولـة سبيـتزر التى وردت بالانجليزية :

إن الأسلوب انزياح بالنسبة للقواعد ، وهذا التعريف الذى أعطاه فاليري أخذه برينو ونجده أيضاً عند بالى وهو يصدر مباشرة عن التمييز الكلاسيكى بين اللغة والكلام(٧٠) .

ونقترح :

الأسلوب عدول بالنسبة إلى معياره ، ذلك هو تعريف فاليري للأسلوب وقد أخذه عنه برينو ، وهو التعريف نفسه الذى نجده عند بالى فى قوله : « الأسلوب انحراف كلام الفرد » ، كما نجده عند سبيتزر فى قوله : « الأسلوب انحراف أسلوبى فردى عن المعيار العام » وهذا التعريف إنما يستند استناداً مباشراً إلى التمييز التقليدى بين اللغة والقول .

(٢٥) يقول قيرو :

Mais on ne voit pas quel avantage le stylisticien pourrait avoir ă refuser systématiquement les secours d'une étude quantitative convenablement menée (٧١)

يقول المعرب :

غير أننا لا نرى أن فضل الأسلوبى يستطيع أن يرفد ، آلياً ، مصادر الدراسة الكمية إذا كانت معالجة علاجاً ملائماً(٧٢) .

ونقترح :

ولكن أى غنم يمكن أن يغنمه عالم الأسلوب من رفضه رفضاً قاطعاً روافد دراسة كمية متقنة ؟

---

(٧٠) التعريب ص ٨٦ .
(٧١) الأصل ص ١١٩ .
(٧٢) التعريب ص ٨٧ .

(٢٦) يقول قيرو :

Y a-t-il, par exemple, un emploi caractéristique du substantif chez Voctor Hugo ? Seule une étude de l'emploi du substantif chez differents auteurs, dans différents genres, nous permettrait de répondre â cette question (٧٣ .

يقول المعرب وقد أسقط بعض الكلام وأضر بمعنى بعضه :

هل ثمة استعمال خاص للاسم عند فيكتور هيجو مثلاً ؟ لا تجيبنا عن هذا السؤال إلا دراسة الاسم عند مختلف الأجناس(٧٤) .

ونقترح :

هل يوجد ، مثلاً ، استخدام للإسم مخصوص عند فيكتور هيجو إن هذا السؤال لا يمكن أن تجيبنا عنه إلا دراسة عن استخدام الاسم عند كتّاب مختلفين وفى أجناس أدبية مختلفة .

(٢٧) يقول قيرو :

La langue de Racine : - francais XVII siècle litteraire tragédie, vers alexandrin et enfin l'homme Racine (٧٥)

يقول المعرب وقد أسقط بعض الكلام وذهب بمعنى بعضه الآخر :

ولغة راسين مثلاً - فرنسية القرن الثامن عشر ، والأدب ، والتراجيديا وأخيراً راسين الإنسان(٧٦) .

ونقترح مجرد اقتراح :

فلغة راسين هى فرنسية القرن السابع عشر الأدبية ، والتراجيديا والبيت الشعرى المكون من اثنى عشر مقطعاً Alexandrin وأخيراً راسين الانسان .

(٢٨) يقول قيرو :

On retiendra aussi l'opposition établie par Valery entre le Mérite et la

---

(٧٣) الاصل ص ١٢٢ .
(٧٤) التعريب ص ٩١ .
(٧٥) الأصل ص ١٢٤ .
(٧٦) التعريب ص ٩٢ .

valeur des oeuvres - l'effet cherché et l'effet obtenu, ce dernier étant une création du public et propre a varier avec ce public [٧٧] .

يقول المعرب :

كما نحتفظ أيضاً بالتعارض الذى أقامه فاليرى بين فضل المؤلفات وقيمها ، والأثر المبحوث عنه والآخر المحظى به الذى هو عبارة عن إبداع شعبى يتغير مع الشعب[٧٨] .

ونقترح :

وجدير بالاعتبار أيضاً ما أقامه فاليرى من تقابل بين فضل الأعمال الأدبية وقيمتها ، بين التأثير المنشود والتأثير الحاصل ، هذا التأثير الحاصل إنما هو من إبداع الجمهور وهو قَمين بأن يتنوع بتنوع هذا الجمهور .

الخاتمة :

هل أتينا على كل الهنات التى تضمنها تعريب د . عياشى لكتاب قيرو ؟ الجواب بلا طبعاً ، وإنما هذا غيض من فيض ، وكم كنا نود لو كان عملنا أتم وأكمل وعبارتنا أدق وأجمل ، ولكن البلوغ بالترجمة مراتب الكمال غاية لا تدرك ، وفى ذلك ما قد يشفع للدكتور منذر عياشى أيضاً .

(٧٧) الأصل ص ١٢٥ .

(٧٨) التعريب ص ٩٣ .

تشكل المعنى الشعرى

عبدالقادر الرباعى

من أهم ما يواجه دارس النص الشعرى تأويل معناه ، ذلك لأن الشعر بطبيعته يبتعد عن الانكشاف والوضوح ، وهو لا يعيش إلا فى جو من التستر والتخفى ، فمثل هذا الجو يبقيه عزيزاً مصوناً .

إن الشعر ناتج نشاط إنسانى داخلى معقد ومدهش حقاً ، ذلك لأن صانعه قد لا يملك من الوسائل المادية أكثر مما يملك أغلب الناس من أبناء عصره ، وقد لا يعرف من الحقائق أوفى مما يعرفون ، لكنه حين يؤلف بين هذه وتلك ينشىء قولاً فذاً لا يستطيعه غيره ، أعتقد أن التميز الذى يمتلكه الشاعر يمكن أن يتمثل فى :

- قوة مفرطة فى الإحساس ،
- وبصيرة نافذة فى الرؤيا ،
- وخصوصية خاصة فى اللغة ،
- وعالمية شمولية فى التصدى .

عندما يقول الناقد الحديث : « ليس الشاعر صانعاً بمعنى الصانع اليدوى ، بل هو ذلك بمعنى أسمى » ،[1] فإنه يعنى أن إحساس الشاعر القوى بالأشياء من حوله يقربها من روحه كثيراً ، إنه « ينفخ فيها الحياة »[2] على نحو مجازى ، ثم يحدث بينه وبينها علاقة من نوع ما ، فيغدو يعاملها على أساس اتخاذ موقف متوائم معها أو معارض لها ، ومن هنا يبتدع الشاعر فى عملية الابتكار الشعرى وحدة مطلقة للكون يتزامن فيها الماضى والحاضر ، والموت والحياة . إحساس

الشاعر المفرط هذا ، يحفز ، بتوحيده الكون ، قلب الشاعر وعقله معاً إلى إيجاد علاقات بين الأشياء فى إطار من المواقف الروحية المتباينة اتفاقاً واختلافاً . ويتطلب هذا الأمر من القوى الداخلية ملاحظة الأصول والفروع ، وما ينسجم هنا وما لا ينسجم هناك ، من أجل إحداث شبكة قادرة على أن تضم المتنافرات فى بوتقة من التناسق بل التناسب أيضاً . ولا يتأتى هذا ، بالطبع ، إلا إذا تحكمت فى « النص الجامع رؤيا بصيرة نافذة إلى أبعد نقطة فى الأعماق» وهذه الرؤيا هى الخاصية الثانية للشاعر ، وهى التى سماها هيوم بالحدس الأصلى حين قال : « أما موضوع الشعر فثانوى الأهمية ، وسيان أكان حذاء امرأة أم السماء المكوكية ، فالمهم هو درجة الشدة التى بلغها الشاعر فى إمساكه بحدسه الأصلى »[٣] .

إن الحدس الأصلى الذى يثيره هيوم هنا هو قوة الإدراك الروحى ، التى تقف متعارضة مع قوة الإدراك العقلى للأشياء ، فهو ـ كما وصفه هيوم نفسه ـ « ضرب من التعاطف الذهنى ، بوساطته يضع المرء نفسه ضمن شىء ما لكى يتوافق مع ما هو فريد فيه ، وبالتالى يستحيل التعبير عنه »[٤] . إنه الحدس الذى تتفتح فيه للنشاط الروحى الإنسانى أبواب السماء والأرض وعوالم الزمان والمكان ، لذا يغدو التعبير عن ذلك كله بشكل دقيق ومحدد مستحيلاً فعلاً .

لابد ، إذاً ، من لغة خاصة تنظر إلى الأشياء والأحوال بشفافية خاصة ، وبتشكيل خاص . وهذه هى الميزة الثالثة التى تميز الشاعر فى استخدام الألفاظ وتجديدها أو تجديد معناها . لغة الشاعر نضرة مشرقة دائماً ، لأنها تبدو جديدة فى كل قصيدة شعرية ينظمها ، أو هكذا يجب أن تبدو على الأقل . وجدة اللغة لا تعنى ، بالضرورة ، استخدام كلمات جديدة ، ولكنها تعنى إحداث روابط جديدة ، وخلق معان فريدة لتلك الكلمات التى يختارها الشاعر بعد أن يمزج بينها على نحو خاص يرتضيه شكلاً لنصه .

إن الشكل المؤلف بهذه اللغة الخاصة يصبح قيداً لرؤيا الشاعر وباباً لتحررها

فى آن واحد ، ذلك لأن هذه الرؤيا التى جمعت أشياء النص وألفاظه فى نسق خاص ، هى نفسها التى تنفتح على العالم بحيث تجعل من الشاعر إنساناً متسامياً ، لا يعيش متقوقعاً فى حدود زمانية ومكانية متينة الأسوار عالية الجدران ، ولكنه يهدمها ويعلو فوقها ممتداً إلى عوالم لا تحدها المواد مهما كانت صعبة الاختراق . وعلى هذا لا يكون تصدى الشاعر مرتبطاً بحل مشكلات يومية تطرأ على حياته أو حياة الناس فى مجتمعه فقط ، كما يفعل رجال الاقتصاد والقانون والعلم ، ولكنه يتطاول إلى البحث ، من خلال تلك المشكلات اليومية ، عن حلول أبدية لقضايا مصيرية تشمل العالم بكونه ، وبحركة الإنسان فيه . إنه فى هذا ينتقل من الجزء إلى الكل ، أو من الخاص إلى العالم . وها هنا تتحقق العالمية الشمولية فى التصدى الشعرى .

هذه الخصوصيات الأربع - وهى فى واقعها قوى شعرية بحتة - تتآلف وتتوحد فى قوة عظمى هى قوة الخيال الخلاق . إن هذه القوة هى التى تلامس أشياء الوجود فتفتقها وتغير علاقاتها وتشكل عناصرها من جديد(٥) . إنها ، بكلمة موجزة ، تعيد تشكيل المعنى المركزى للعالم ، بعد أن تهيىء لها رؤى الشاعر ومواقفه هندسة ذلك التشكيل ، وتوزيع أبعاده . من هنا يغدو الشكل الجديد هو المعنى الجديد بعد أن تغيب الحدود بين الظاهر والباطن ، وبين المادة والروح .

لم يكن من السهل على الشاعر أن يتوصل إلى ذلك وأن يبرزه بلغته المحدودة الألفاظ ، ولكنه يقاسى من أجل تحصيله عناءً كبيراً . لقد كان الشاعر والناقد الأمريكى ت . إس إليوت واعياً لهذا العناء حين وصف عمل الشاعر بأنه « المصارعة العاتية مع الألفاظ »(٦) . وكلما كان تحدى الشاعر فى هذه المصارعة أعظم ، كان المعنى الذى يحصله أعمق وأشمل .

* * *

- ٢ -

وإذا تركنا هذا التصور النظرى إلى فحص بعض النماذج الشعرية ، فإننا سنرى - عملياً - كيف ينجز الشعراء عملهم الفذ ذاك . قال أبوالشيص :[٧]

وقف الهـــــوى بى حيث أنت فليس لى
متـــأخـــر عنـــه ولا متقـــدم
وأهنتنى فـــأهنت نفسى جـــاهـــداً
مـــا مـــن يهـــون عليـــك ممـــن يكـــرم
أشبهت أعـــدائى فصـــرتُ أحبهم
إذ كـــان حـــظى منـــكِ حـــظى منهم
أجـــد المـــلامـــة فى هـــواكِ لـــذاذةً
حبـــاً لـــذكـــرك ، فلْيلمْنى اللّوَّمُ

تحقق الأبيات منطق الشعر الذى يمكن أن يستقل فى مغزاه عن منطق الواقع وظواهر الأشياء ، ومجرى الحياة المعتادة . فالشاعر فى البيت الأول أصبح مقيداً بالشعور الداخلى الذى تعمق فى وجدانه وغير من سلوكه ونظرته للكون والإنسان والمفاهيم الغالبة ، فخالف ما أنبتته التربية اليومية ، فى مستواها الخاص ، ومستواها العام ، من أفكار حول التعامل البشرى النفعى .

لقد أصبح « الهوى » معلمه ومربيه ومرشده بعد أن تسلم منه قيادة أمره . وللهوى هنا تفسير خاص للوجود يختلف عن التفسيرات الاجتماعية التى تزرع فى الأفراد ألواناً من السلوك موزعة بين الخطأ والصواب ، أو الممنوع والمسموح ، أو المكروه والمحبوب ، أو البعيد والقريب ، أو العدو والصديق . ولكى ندرك أبعاد ذلك الاختلاف فى لغة الشاعر علينا أن نتملى استخداماته لها . إن أول ما يستوقفنا هنا هو كلمة « الهوى » التى جاءت محلاة بأل الجنسية للإيحاء بأن حالة الشاعر ولّدها « الهوى » بصفته حركة شعورية إنسانية عامة تلامس شغاف القلب فينشَب صاحبه بها : يسير حيث تريده أن يسير ، ويقف حيث تريده أن يقف . إن الشاعر ، بعد أن أصبح ملك يمين هذا المنزع الإنسانى ، وقف فى المكان الذى هداه إليه فكان موقع حبيبته .

وكلمة « وقف » التى ابتدأ بها كلامه توحى بأن الوقوف كان مسبوقاً بحركة ما تواصلت زماناً كان الشاعر فيه غير مهتد إلى مكان وقوفه ، أى أن تلك الحركة ساقته فى زمن مفتوح إلى غير حبيبته ، لكنه ـ مع ذلك ـ لم يتوقف بأمر الهوى عند أى ممن رأى أو خاطب إلا عندها هى . وهذا يعنى أن وقوفه فى المكان الذى تحل فيه كان وقوفاً روحياً إلهامياً ، لأنه جاء بأمر شعورى . إن هذا مماثل لما قاله شاعر آخر هو صالح بن عبدالقدوس . قال :

وما زرتكم عمداً ولكنْ ذا الهوى
إلى حيث يهوى القلب تهوى به الرجل(٨)

كان أبوالشيص فى الأماكن الأخرى ، التى من المتوقع أن يكون بعضها فسيحاً عذب المناخ ، حر التنقل والاختيار ، لكنه ـ مع كل ذلك ـ لم يجد فى أحدها ما يستوقف وجدانه ، أما مكان حبيبته فقد أحس بأنه منجذب إليه ، على الرغم من أنه قد لا يكون بجمال غيره ، لم يعد جمال المكان عند الشاعر فيما يحويه من مناظر أخاذة ، ولكن بما يثير فى النفس من روابط ومشاعر ، لهذا لم ينشغل بوصف ما فى مكان محبوبته من جمال أو غيره ، فمثل هذا خارج عما يشغل قلبه ، لأن محبوبته التى امتلكت من نفسه نوازع شعورية طيبة ، أصبحت تحول كل مكان تكون فيه إلى هالات من الجمال لا تبارى ، من هنا رضى أن يكون مكانها قيداً ليس له « متأخر عنه ولا متقدم » كما قال . بل إنه أصبح قيداً لزمانه أيضاً ، لأن الزمن فيه أصبح ذا طبيعة واحدة لا تتبدل ولا تتغير ، فكأن الزمن توقف ولم يأت بجديد منذ أن اهتدى الشاعر إلى التى يحب ، وقيد نفسه بمكانها وزمانها ، بعد أن كانت الأمكنة والأزمنة معاً ، قبل ذلك ، مفتحة الأبواب له ، يعبرها دونما حدود أو قيود .

إن القيد ـ على المستوى الحياتى والفعلى ـ بغيض على النفس ، لذا أصبح عند كل الأمم وسيلة ناجعة من وسائل العقاب البشرى . لكن الشاعر ـ بخلاف هذا كله ـ يرى فى قيد الهوى متنفساً تنتعش فيه الروح ، ومراحاً تنطلق فيه حياته الجديدة ، ذلك لأنه لم يعد يتعامل مع الأشياء بماديتها المباشرة ، وإنما أصبح يحس بها إحساساً خاصاً ينسجم وحاجاته الروحية الجديدة . لقد فتح له الهوى

نوافذ عجيبة على الكون لم يعتدها فى كل حياته السابقة ، لكنها نوافذ صافية جعلته يتذوق الحياة بمذاق مختلف ، بل مناقض لما اعتاده أحياناً .

لقد أوحى لنا البيت الأول إذن بخصوصية المكان / وخصوصية الزمان / وخصوصية الرؤيا . لكن هذه الخصوصيات الثلاث قادت إلى فهم روحى ينتسب إلى عالمية عمومية فى المشاعر الإنسانية بعيد الغور ، لأنها ترتد إلى طفولة عفوية بريئة تتجاوز كل النزعات الأنانية ، والأطماع المادية ، لقد طهر الهوى نفس الشاعر فأصبح يتعامل مع الحياة بمفاهيم يصوغ هو حيثياتها ، ويعطيها ألوانها وأشكالها وأنماط سلوكها ، مبتعداً عن مكتسبات المجتمع . . من هنا غدا يواجه إهانة الحبيب بسلوك يصعب قبوله اجتماعياً : أليست تعليمات المجتمع تقتضى أن يرد على الإهانة ـ صوناً للكرامة ـ بإهانة مماثلة على الأقل ؟! كأن الشاعر نسى كل التعليمات وراح يرد على إهانة الحبيب بإهانة نفسه « وأهنتنى فأهنت نفسى » ، لعل اختياره لحرف العطف (ف) يوحى بأن أهانته نفسه جاءت سريعة ودونما إبطاء أو تفكير ، لأنها صدرت عن عقيدة ثابتة هى أن من يهون على حبيبه لا يستحق منه تكريماً حتى لو كان هو نفسه « ما من يهون عليك يكرم » . منطق غير مألوف ، بل غير مفهوم وغير مسوغ ممن اعتاد سلوكاً اجتماعياً محسوباً له أو عليه ، لكن حساب المحب مغاير لحساب غيره . ألم نقل : إن الشاعر بدأ يرى الأمور من منظار جديد هيأه له الهوى بعد أن قيده بمكان حبيبته وزمانها ؟ لعل كلمة « جاهداً » فى البيت توحى لنا بالصراع العاتى الذى عاشه الشاعر مع نفسه حتى وصل إلى لحظة الانتصار تلك ، وإذا صح أن رواية هذه الكلمة هى « صاغراً »[٩] ، فمعنى ذلك أن الشاعر تعمد أن يذل نفسه حتى يعودها عادات جديدة فيها التسامح والنبل ، وأن ينزع منها كل عادة مخالفة .

وذهب فى البيت الثالث إلى أبعد من هذا حين غدا ينظر إلى كل ما فى الكون نظرة ود وتسامح ، فحتى العدو أصبح عنده حبيباً . كيف ؟ كيف تساوت العداوة والحب وهما شعوران لا يلتقيان أبداً ؟ ها هنا يبرز « الهوى » مرة أخرى ، فهو الذى حطم الحواجز بينهما حتى التقيا ، بل قل : إن « الهوى » أو الحب أسقط من كتابه لغة « العداوة » ولم يعد يحتفظ إلا بلغته هو ، فمنها

وحدها أصبح يستنبط الألفاظ فى مخاطبته الكون والإنسان ، ولما كان لكل شعور غريب تفسير عند هذا الشاعر المحب ، فقد أورد تفسيراً لمشابهة الأعداء بالحبيب حيث قال : « إذ كان حظى منك حظى منهم » ؛ فمادام الحبيب والعدو يلتقيان على الجفاء ، فلماذا ينظر إلى جفاء الأول نظرة تختلف عن نظرته للثانى ، فتوحد النظرتين آت من توحد السلوكين ، ولما كان الهوى طهر نفسه وقلبه فقد مال بهذه النظرة ميلاً طهورا .

إن هذه النظرة الطهور هى التى أصبحت طابع سلوكه مع كل شعور لا يلتقى مع الهوى والحب . فاللوم الذى كان يتلقاه من لائميه ـ كما قال فى البيت الرابع ـ لم يعد سلوكاً بغيضاً ، وإنما أصبح لذيذاً لأن من شأنه أن يديم على مسامعه ذكر من يهوى ، وهذا غاية ما ينبغى . من أجل هذا تطلع إلى مزيد من اللوم كما توحى بذلك كلمة « اللوم » فهى جمع « لوّام » التى تعنى المبالغة فى اللوم . القاعدة النفسية التى أصبح الشاعر ينطلق منها فى فهمه للحياة واحدة هى قبول ما ينسجم وشعور الحب فى نفسه ، ورفضه ما عدا ذلك حتى لو كان فى هذا الرفض مخالفة للمعهود ، والمألوف ، واللازم . وقد شكل لغة النص على النحو الذى يوحى بذلك ويؤيده .

أبو الشيص إذن وجد فى « الهوى » والحب نافذة يطل منها على الوجود والكون فلا يرى شيئاً إلا الذى يقع عليه شعاعها ، ولا يقبل أمراً إلا الذى يتطهر بنورها . لذا أصبح هذا الشعور الإنسانى فى أبياته هو قطب التغيير فى فهمه الذاتى لمبادىء الحياة الصافية من جهة ، وفى نوعية العلاقات اللغوية التى توحى بذلك الفهم وتعمق أثره من جهة ثانية ، لم يعد للألفاظ ، التى تكرس البغضاء والمنازعة والعداوة بمدلولاتها الأرضية ، وجود داخل نصه ، لأن الحب غيّبها بحضوره الدائم ، وأصبح للحياة ، بفضل هذا الحضور ، طعم لذيذ لم يجرب مثله من قبل . وهكذا جرد أبو الشيص الموضوعات التى أدار عليها أبياته من كل النزعات التى اكتسبها من البيئة وأعاد لها طفولة بريئة نزاعة فى سلوكها إلى السمو والجمال ، ونائية بنفسها عن كل ما يعكر صفو ذلك أو يفسد ماءه . من هنا غدت أبياته جميلة ، لا على نطاق ذاتى فردى ، وإنما فى اطار عالمى

إنسانى . إن الأبيات ـ باللغة المشكّلة لها ـ ينطلق معناها من حدود التجربة الفردية المحلية ذات الخصوصية المحدودة إلى آفاق أرحب تمتد عبر الكيانات الإنسانية فتلامس طهر الإنسان وتعففه ونبله وحبه . والأبيات ـ بكلمة أخرى ـ تتجاوز تجربة صاحبها ، فى زمانه ومكانه ، إلى تجربة الإنسان فى كل زمان ومكان . وفى هذا التجاوز تكمن قيمتها الفنية والجمالية والمعنوية بكل المقاييس .

إن أبيات أبى الشيص تطرح ـ على مستوى فكرى فلسفى ـ مقولة بعيدة هى إمكانية تجاوز تناقضات الحياة ، والاقتراب بالبشر وحاجاتهم من ملتقى التفاهم والتسامح والتآلف والتعايش عن طريق اتخاذ « الحب » شعاراً . فلو أن مثل هذا الشعار كرّس مبدءًا حقيقياً فى حياة الناس لأصبح لهذه الحياة ملمس أرق ، وصورة أبهى ، ولشعر الجميع شعور هذا الشاعر المستغرق فى عالم أحلامه ، المستحم بأنوار خياله .

* * *

ـ ٣ ـ

ماذا فعل أبو الشيص حتى أوحى لنا من خلال تلك الأبيات القليلة بهذا العالم الكثيف من المعانى والغايات ؟

لو عدنا إلى الأبيات لرأينا أن رؤيا الشاعر الخاصة قد سيطرت عليها جميعاً بل تدخلت فى كل حركاتها وسكناتها ، لكن تلك الرؤيا أوجدت نفسها فى موضوعات ونماذج من عالم الشاعر وعالمنا فى آن واحد ، لذا أصبح بيننا وبين الشاعر بوساطة تلك الموضوعات النماذج ، شىء مشترك ، يثير فينا كما أثار فيه ، تجارب خاصة لكنها متعددة بتعددنا ، نحن قراءه ، ومتنوعة بتنوع تجاربنا . وهكذا أصبح كل منا شريكاً للشاعر فى استلهام المعنى ، وترتيب عناصره ، وتشكيل علاقاته ، وتمثل أبعاده .

إن تحويل رؤيا الشاعر من حدود ذاتيتها إلى موضوعات مشتركة بين الناس هو الذى يساعد متلقى الشعر ونقاده على الدخول إلى عوالم الذات البشرية واستنفار ما فيها من مخبوء أو مستور . لعل مسألة تحويل الذات إلى موضوع عملية شعرية اهتدى إليها الشعراء بالفطرة والموهبة منذ الأزمنة التى وجد فيها الشعر ، وقبل أن يكتشفها منظرو الجمال والفن . فحين قال شاعرنا القديم معاوية بن مالك (معود الحكماء) :[١٠]

تفاخرنى لكثرتها قُرَيْطٌ ... فيالك والد الحجل الصُّقُورُ

ترى الرجلَ النحيفَ فتزدريه ... وفى أثوابه أسدٌ هصور

بغاثُ الطير أكثرُها فراخاً ... وأمُّ الصقر مقلاتٌ نزور

ضعاف الأسد أكثرها زئيراً ... وأصرمها اللواتى لا تزور

فإن أك فى عدادكُم قليلاً ... فإنّى فى عدوكُم كثير

فإنه كان يقوم بعملية التحول تلك . كانت مفاخرة قبيلة قريط له هى الحافز الذى استنفر من داخله شعور التحدى ، وأوجد لهذا الشعور موضوعات خارجية تشكل معناه ، مغزاه . ولما كان هدفه بطلان دعوى قريط وتأكيد عكسها جاءت تلك الموضوعات متنافرة الأطراف ، لكنها ـ على غير المألوف ـ متآلفة الترابط : « فالرجل النحيف » « أسد هصور » و « بغاث الطير » كثيرة الفراخ بينما « أم الصقر مقلات نزور » ، و « ضعاف الأسد » زئيرها كثير لكن « أصرمها . . . لا تزور » .

ولكي يأتى تعبيره حاملاً كل شعوره اجتهد أن يضع تلك الموضوعات فى أنساق لغوية تخدم غايته ، لذلك اختار لأطرافها المتقابلة أقصى حالات التناقض ، ثم أضاف إلى ذلك استعمال صيغة المبالغة (أفعل) فى كثير منها . وإذا أمعنا النظر فى الأبيات مجتمعة فإننا نجد الشاعر قد تنحى منذ البيت الأول عن مباشرة الحافز الأساسى (المفاخرة) وراح يتحدث عن بعض المظاهر المتناقضة فى عالم الإنسان والحيوان ، بل إنه فى فعل (ترى) الذى افتتح به البيت الثانى بدا كأنه ينصرف عن مخاطبة القبيلة التى تفاخره إلى إنسان آخر ، ولم يعد إليها إلا فى آخر الأبيات حين استخدم ضمير الخطاب (كم) الذى ربط بوساطته النهاية بالبداية وجعل ما بينهما أجزاء لكل متكامل . ويهمنا فى البيت الأخير الجامع هذا أن نقف عند المقابلة التى أحدثها بين كلمتى (عدادكم) و (عدوكم) لنرى حسن استغلاله لطاقة اللغة فى دلالة ألفاظها وايقاعات الحروف فى تلك الألفاظ . فالكلمتان ـ كما يبدوان ـ يتماثلان فى إيقاع بعض حروفهما (العين والدال) مما يجعلهما متجانستين ، لكنهما ، فى موضعيهما يؤلفان حالتين متناقضتين لرجل واحد فى زمان واحد هما : حالة القلة فى نظر أعدائه ، وحالة الكثرة كما خبرها فى نفسه . وأساس التناقض فى الحالتين هو أن الأولى منظور فيها إلى الظاهر وهو خادع ، لكن الثانية منظور فيها إلى الجوهر وهو الحقيقة التى لا مجال فيها للخداع .

إن هذه الأبعاد العميقة التى أوحت بها الموضوعات الشعرية بأنساقها اللغوية الخاصة قد وقع عليها (معود الحكماء) بفطرته الشعرية التى لم يحتج معها إلى من

يعلمه أساليبها ووسائطها . ولذلك غدا ـ وهو الشاعر الجاهلى ـ يتماثل فى وسائل استخداماتها مع غيره من الشعراء فى عصور تالية . هذا على بن الجهم من شعراء القرن الثالث الهجرى ـ زمن النضج الفنى والحضارى ـ يعيد صوت (معود الحكماء) فيقول من قصيدة شهيرة :[٢١]

قالوا حبستَ فقلتُ ليس بضائرى
حبسى وأىُّ مهند لا يغمد
أو ما رأيتَ الليث يألفَ غيلَه
كبراً وأوباش السباع تردد
والنار فى أحجارها مخبوءةُ
لا تصطلى إن لم تثرها الأزند
والبدر يدركه الظلام فتنجلى
أيامُه وكأنه متجدّد

فما المهند الذى « لا يغمد » ، والليث الذى « يألف غيله كبرا » ، والنار التى « فى أحجارها مخبوءة » ، والبدر الذى « يدركه الظلام فتنجلى أيامه » سوى معادلات موضوعية لحالة الشاعر المحبوس الذى يرى نفسه مهنداً ، وليثاً ، وناراً ، وبدراً فى أوضاعها تلك . لكنه وهو ينشىء تلك المعادلات الموضوعية لم ينس أن يضع نفسه موضع المقارنة بغيره : فالليث فى غيله تقابله « أوباش السباع تردد » والنار المخبوءة تحتاجها « الأزند » فتثيرها كى تصطلى . والبدر تنجلى أيامه لدى الناس حين يدركه الظلام فكأنه « متجدد » .

إن ابن جهم ـ شأنه شأن (معود الحكماء) وأبى الشيص ـ اختار موضوعات من عالمه وعالمنا فأشركنا فى تجربته ، ثم وضع هذه الموضوعات فى أنساق لغوية خاصة اختبأت خلفها دقائق الأفكار والمشاعر ، مما استدعى إثارتنا كى نتملى ذلك ، ونستجلى الأبعاد المحتملة والممكنة للمعنى ، لعل البيت الأخير يطرح مفهوماً فلسفياً عميقاً لمعنى التجدد ، لأنه يجعل تجلى البدر فى تلفع الظلام له ، فمثل هذا التجلى منظور فيه إلى القيمة لا إلى واقع الحال ، لأن هذا الواقع يرى الحالة على هذا النحو مستحيلة ، لا يمكن أن تفسر المسألة إلا على أساس أن

غياب الخير يعنى بالضرورة حضور الشر ، ومادام البدر خيراً كله ، فإن غيابه يستثير الشوق لحضوره ، بل الاستعجال فى هذه الحضور لأن البديل شر وأيما شر .

لعل هذا يذكرنا بقول أبى تمام الفذ :[١٢]

وطـــــولُ مقــــام المــــرء فى الحى مخلقٌ
لــديبـــاجتيـــه فـــاغـــترب تتجـــدد
فـــإنى رأيت الشمس زيــــدت محبـــةً
إلى النـــــاس أن ليست عليهم بسرمـــــد

فالذى يحكم هذا وذلك فلسفة (الغياب والحضور) المبنية على أساس حاجة الإنسان إلى التجديد والتغيير دائماً ، فاستمرار الحضور يولد فى النفس عادة الرؤية ، والعادة إيقاع العموم فى الحياة ، لذا تمر بطيئة الوقع خاملة الذكر ، ولا يكسر رتابتها إلا حافز من الخصوصية يستشعر قيمتها وأهميتها . من هنا يصبح الغياب تحطيماً لعادة الحضور ، وتحريكاً لنوازع الشوق . انطلاقاً من هذا جاءت معاداة الحضور المستمر عند أبى تمام بالثوب الخلق ، والاغتراب أو الغياب بالثوب الجديد . والأمر الجليل الذى أوحت به أنساق اللغة هنا هو أن الإنسان قادر بمراوحته بين الحضور والغياب على أن يجدد ذاته . وكم كانت التفاتته ذكية حين اتخذ الشمس معادلاً موضوعياً لتلك الحالة ، فالشمس فى غيابها وحضورها مثال صالح على تجدد محبة الخلق لها ، تلك المحبة الموزعة بين شوقهم لبزوغها لأنه يعنى لهم شيئاً ، وشوقهم المماثل لمغيبها لأنه يعنى لهم شيئاً أيضاً . فلقد كيّف الإنسان حاجاته وأفعاله منذ فجر التاريخ لتتناسب وحالة الشمس فى غيابها وحضورها ، فلهم هنا وهناك أحوال مختلفة بل متناقضة أحياناً ، ولكنها أحوال ضرورية ـ فى اختلافها وتناقضاتها ـ من أجل استمرار حياتهم متجددة على الدهور . وهكذا تعلقوا بالشمس فى حالتيها السابقتين تعلق المحب بالحبيب فى حال حضوره ، وتشوقه إليه فى حال غيابه .

تحويل الذات إلى موضوع فعل شعرى جرى عليه الشعراء منذ (معود الحكماء) فى العصور القديمة ومازال يجرى عليه الشعراء المعاصرون حتى فى

الأشكال الجديدة التى ابتدعوها ، قال الشاعر فاروق جويدة مثلاً :(١٣)

وجئت إليكِ ، لا أدرى لماذا جئت
فخلف الباب أمطار تطاردنى
شتاء قاتم الأنفاس يخنقنى
وليس لدى أحباب
ولا بيت ليأوينى من الطوفان
وجئت إليكِ تحملنى
رياح الشك . . للإيمان
فهل أرتاح بعض الوقت فى عينيكِ
أم أمضى مع الأحزان ؟
وهل فى الناس من يعطى
بلا ثمن . . . بلا دَيْنٍ . . . بلا ميزان ؟

مقدمة هذه الأبيات تذكرنا بقول أبى الشيص السابق ، فكلاهما يوحيان بأن للحب جاذبية جاذبة . فهى وحدها التى تقود الحبيب إلى التعلق بها ، لأن الحب بالنسبة له هو الملاذ الأوحد والآمن للروح . لكن الأبيات ـ مع ذلك ـ تطرح تجربة مخالفة لتجربة أبى الشيص ، لأنها تدور حول الصراع بين الأقوياء والضعفاء ، فصاحبها فرد يصارع عالماً لا يتفق معه فى أمر ، ويبدو أن أعداءه فى هذا العالم لا يعرفون دروب الرحمة والتسامح كى يسلكوها ، لذلك يتخذون من الخنق والسحق عقيدة يواجهون بها من يختلف وإياهم . وهكذا أصبحت الحياة عند الشاعر موزعة بين عالم من الكراهية والخوف والشك ، وهو العالم الذى يتعامل معه فعلاً وواقعاً ، وعالم من الحب والأمان والإيمان وهو العالم الذى يفتقده وينشد وجوده . وقد توزعت الموضوعات التى ضمنها مشاعره وأفكاره بين هذين العالمين : إذ حوى الأول « الأمطار » تطارده ، و « الشتاء » يخنقه ، و « الأقدام بلون الليل » تسحقه ، وحوى الثانى حبيبته التى قادته قدماه إليها ينشد الراحة فى « عينيها » ، ويطلب منها فداء « بلا ثمن . . وبلا دين . . وبلا ميزان » .

تجسد الأبيات ـ كما قلنا ـ الصراع بين القوة والضعف ، وهو الصراع الإنسانى المتكرر على الأيام ، والذى يكابد شروره المستضعفون فى الأرض ممن لا يجدون له قوة يحتمون بها من العذاب أو الويل المصوّب عليهم من كل مكان . لهذا تحولت عند الشاعر بعض مظاهر الكون المتوخى منها النفع ، كالأمطار والشتاء ـ إلى أدوات للتعذيب والتعسف والبغى ، وبهذا تحول الصراع إلى صراع بين الخير والشر . ولما كان هذا الصراع متعدد الأشكال ومختلف الأحوال ، فقد حصر الشاعر صراعه ـ كما دلت على ذلك أنساق لغته ـ فى واحد منها هو الصراع غير المتكافىء بين المجموع والفرد ، لذلك كثرت فى أبياته أشياء الشر وموضوعاته ، وجاءت بصيغ الجمع كالأمطار والأقدام ، أو ما يوحى بدلالة الجمع كالشتاء ولون الليل البهيم ، بينما لم يبرز للخير معين محتمل إلا فرداً واحداً خاطبه الشاعر بضمير المفرد فى (إليك ، وعينيك) .

إن حجم المأساة التى حاقت بالشاعر ـ وهو يمثل كل مستضعف مقهور ـ فى صراعه غير المتكافىء ذاك مع عالم الشر وناسه ، جعلته يائساً من وجود إنسان ـ حتى لو كان حبيباً ـ يشاركه قسوة أيامه ، ويواجه معه مصيره . إن هذا هو ما كشفت عنه لغته المتمثلة بسؤاليه الأخيرين المثيرين للشك : « فهل أرتاح . . . ؟ » و « هل فى الناس . . . ؟ » . لقد خبر عذابات ذلك الصراع العاتى مع تلك القوى الباغية ، لذا فهم يعرف أن من يقف معه مقدم على افتداء موقفه بروحه . وهذا مطلب عظيم يشك فى وجود من يستطيع تحمله فى عالم اختفت منه النجدة والنصرة ، بَلْه التضحية والفداء .

* * *

- ٤ -

فى النماذج السابقة ، كانت الموضوعات ـ على عمق معانيها ـ تفتح منافذ لرؤية ما فى داخلها من ملامح موحية ، لكنها ، فى نماذج شعرية أخرى ، قد تكون منغلقة على نفسها ، أو نائية عن مجال الرؤية والكشف كقول ابن المعتز :(١٤)

الدار أعرفها ربى وربوعاً
حتى أساء بها الزمان صنيعا
لبثت ذيول الريح تعفو رسمها
ومصيفَ عام قد خلا وربيعا
وبكيت من طرب الحمائم غدوةً
تدعو الهديل ، وما وجدن سميعا
أفنى العزاءَ همومُ قلب موجَع
لو كنّ فى صخر لَكُنّ صدوعا
يا قلب ليس إلى الصبى من مرجع
فاحزن فلست بمثله مفجوعا
صرمتكَ آرامُ الصَّرِيم وقَطَّعَتْ
حبل الهوى ونزعن عنك نزوعا

من وقف عند ظاهر التطور الشعرى العربى سيظن أن أبن المعتز يتناول فى أبياته مقدمة طللية تقليدية سنها الشعراء الجاهليون ، وتبعهم فيها كثير من الشعراء التالين لهم . لكن الذى يعى تجربة الصراع التاريخى سيرى أن أبن المعتز يتحدث من خلال ذلك الموضوع التقليدى عن أمر آخر . فابن المعتز ، فى حقيقة تجربته الإنسانية والشعرية ، كان بحاجة لأن يحول مشاعره وأفكاره إلى معادل موضوعى يحتويها ويخفيها فى آن معاً ، فاهتدى إلى تلك المقدمة الطللية ، واستغل طاقتها الرمزية المستترة خلف ظواهر ألفاظها الخادعة ، كأنى به يتحدث عن البلاء الذى حل بآله العباسيين بعد أن سلبهم عسكر الترك ملكهم ، وأذلوا خلفاءهم ، وقوضوا حضارتهم ، وأركان دولتهم التى شادوا

لها مجداً قوياً عزيزاً على مدى سنوات طويلة . ولعل أبيات الفخر التى تلت هذه المقدمة توجهنا إلى هذه التجربة القاسية التى كان ابن المعتز يلوك مرارتها ويؤلف رموزها ، قال :

إنـــا لننتـــابُ العـــداة وإن نـــأَوْا
ونهز أحشـــاء البـــلاد جمـــوعـــا
ونقـــول فـــوق أسرة ومنـــابـــرٍ
عجبـــاً من القـــول المصيب بـــديعـــا
وإذا الخـــطوب رأين منـــا مَـــطرقـــاً
نكصتْ عـــلى أعقـــابهن رجـــوعـــا

فإذا قرنا أبيات الفخر هذه إلى أبيات المقدمة التى سبقتها وتملينا نفسية الشاعر فيها معاً ، وجدنا أنه يبنى قصيدته كلها على أساس المقارنة بين ما كانت عليه دولتهم من منعة ، وما أصبحت عليه من ضعف ، أو بين عزة الماضى وذلة الحاضر . وحين نعود إلى أبيات المقدمة نجد أن هذه المقارنة النفسية هى التى تحكم موضوعاتها وصورها . فالدار (رمز الدولة) ماضياً كانت « ربىً وربوعاً » ، وما يجمع بين الربىٰ والربوع هو كونهما مكان الزع والكلأ ، وهما نبع الحياة للإنسان والحيوان ، وما يفرق بينهما تفريقاً يتكاملان به هو كون الأولى إيحاء بالعلو وفى هذا رمز لسمو الدولة وشموخها ، وكون الثانية إيحاء بالامتداد وفى هذا رمز لسعة الملك وترامى مواطن الخير فيه . ولا يبتعد عن هذه المعانى ما ترمز إليه كلمتا « المصيف والربيع » اللتان نلتا فى البيت الثانى . هكذا كانت حال الدولة العباسية فى الماضى كما يراها الشاعر ، وهكذا سارت أيامها حتى انقلب عليها الزمان « فأساء بها . . صنيعاً » . وكان انقلاب الزمان عنيفاً إذ « لبثت ذيول الريح تعفو رسمها » فأصابت « مصيف عام . . . وربيعاً » وظلت بها حتى أخلتهما من كل بهجة وحياة . وكلمة « لبثت » التى افتتح بها سوء فعل الريح ذات مدلولين متعاكسين لكنهما يصبان فى صالح الشاعر : فهى - من جهة - توحى بطول المدة التى مكثتها الريح العابثة فى الدار ، وفى هذه قصدية مبيتة لإيذاء الدولة ومحو رسومها أو انجازاتها ، وهى - من جهة أخرى - توحى

بأن تلك الإنجازات ، لعظمها وتعددها كلفت الريح الموكلة بمحو رسومها مدة قصيرة . ولعل كلمة « ذيول » رمز لتحقير تلك الفئة التى سعت ، عامدة ، من أجل إتمام ذلك العمل المشين . هذه التجربة البائسة التى يستعيدها الشاعر بخياله ويعيشها بحرقة فى واقعه ، تذكره بأسطورة الحمامة الصادحة أبداً على الهديل المفقود أبداً ، وكأنه يوحى بذلك إلى يأسه المطبق لأن أحداً لا يهزه بكاؤه ، ولا تثيره شكواه ، فكأن صرخته صرخة الحمائم تدعو عبثاً أن يسمعها هديل غاب غيبة أبدية .

إن انعدام المشاركة فى تحمل عبء التردى المتسارع يدفع الشاعر إلى أن ينكفىء على ذاته فيجتر همومه وحده ، تلك الهموم التى « أفنت » ، لشدة وجعها فى القلب ، كل عزاء ممكن « أفنى العزاء هموم قلب موجع » ، ولم يجد معادلاً لشدتها سوى أن يتمثلها وقد أصابت صخراً فصدّعته ، « لو كنّ فى صخر لكنّ صدوعاً » . إذا كان هذا هو حالها مع الصخر ، فكيف يمكن أن يكون حالها مع قلبه الواهى الضعيف ؟ يبدو أن الشاعر ، بعد أن انكفأ على نفسه ، تحول الصراع لديه من الخارج إلى الداخل ، إذ أصبحت معاناته داخلية مع قلبه ، فكان همه إخماد نار ذلك القلب المتقد اضطراباً ، وترويضه على القبول بالاستكانة والاستسلام ، ولم يجد وسيلة إلى ذلك خيراً من « إفناء » كل أمل ممكن ، حتى يركن إلى يأسه حزيناً مستكيناً . لقد تمثلت له هذه الحالة من اليأس فى تجربة المحب الذى افتقد « صباه » غذاء الحب ومطلب الحبيب ، أو الذى هجره محبوه « آرام الصريم » وقطعوا كل صلة لهم به .

لكن تجربة الحب اليائس أخذت فى أبيات ابن المعتز طابعاً لغوياً رمزياً خاصاً : فالمحب الذى افتقد « الصبى » هو من ابتعد ، زماناً وواقعاً ، عن مجد أمته ، بعد أن تمثل هذا المجد للشاعر إنساناً عزيزاً فى صباه ، كَسِيفاً فى شيخوخته . وأما من هجره محبوه فعصر الشاعر نفسه الذى لم يتوافق فى القيم والسلوك مع العصور السالفة فكان هجرانها له هجراناً قاطعاً . لعل الأفعال المستخدمة فى هذا البيت تنبىء بدقة عن السمة القاطعة لهذا الهجران : فالفعل

« صرم » الذى ابتدأ البيت به لم يقنع الشاعر ، فالحالة التى يكابدها أكبر من مجرد الجفاء كما يفيد هذا الفعل ، لذا أتبعه بالفعل « قطّعت » ، لكن هذا الفعل المضعّف تضعيف شدة وتكثير مازال بعيداً عن حمل كل ما أراد ، لأن التئام الهوى معه ـ على بعد إمكانية حدوثه ـ مازال غير مستحيل . كأنى بالشاعر احتاج أن يقع على فعل يحمل معناه استحالة التقاء الماضى بالحاضر فاهتدى إلى « نزع » . فالنزع هو استخراج غاضب لكل ما بقى فى القلب من شعور نحو الآخر . وفى هذا ابتعاد بالدلالة عما أوحى به الفعلان السابقان . ولم يكتف الشاعر إلا بإيراد هذا الفعل مؤكداً بالمفعول المطلق « نزوعاً » ليكون تأثيره أكثر إقناعاً ، وأدعى لليأس المطبق . إن الماضى ـ وفق هذا التوجيه ـ يتبرأ تبرئة مطلقة مؤكدة من الحاضر بعد أن انجرف هذا الأخير وأحدث خللاً فى المبادىء والقيم الموروثة .

كان ابن المعتز ـ وهو ينسج خيوط تجربته شعراً ـ يرسم ، فى مستوى أبعد ، معالم الصراع أوسع مدى وأشمل فكراً ، هو الصراع الذى لا ينتهى بين القيم الروحية / والقيم المادية ، فبالأولى تسمو الحضارات وتمتد معالم الخير والنبل ، وبالثانية ينهار كل شىء جميل وكل أمر جليل ، وتصور الأبيات أيضاً النموذج الإنسانى البائس اليائس الذى أصابته شرور الثانية فانكفأ يتجرع وحيداً مرارة يأسه بعد أن تجوهلت صيحته ، وكُتّمت أنفاس شكواه . لقد كانت تجربة ابن المعتز تجربة فردية ، لكنه ارتفع بها حتى غدت ترجيعاً لصوت كل مقهور فى كل زمان ومكان ، وقد ساعده على ذلك أن ضمن هذا الصوت موضوعات هى ـ فى الواقع ـ من عالمه وعالم الناس أجمعين ، فما الربى والربوع والريح والصيف والربيع والحمائم والصخر والقلب والآرام والحبال إلا موضوعات عرفها الإنسان ، ويعرفها ، وسيظل يعرفها ويتعامل معها إلى ما شاء الله . وهى أيضاً كانت ومازالت وستبقى مآل الشعراء ـ وأنا استخدم آل الجنسية هنا ـ فى نقل تجاربهم وتوصيل رؤاهم إلى غيرهم من بنى الإنسان .

إن الذى ساعد على الدخول إلى العالم المغلق الذى جاءت عليه أبيات المقدمة هو النظرة الشمولية المتكاملة لما فى القصيدة كلها ، على أساس أنها نص موحد

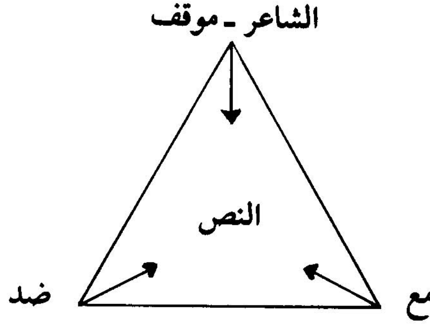
التجربة والبناء ، ومثل هذه النظرة الشمولية ضرورية لكل نقدٍ يتجاوز السطح . فالسطح لا يضم غالباً سوى معالم متناثرة ينقصها التجمع والتوحد ، ويغيب عنها المعنى الأبعد والأعمق .

***

- ٥ -

عملية تحويل الذات الشاعرة إلى موضوع يمكن أن يحتويها مصطلحان فنيان يتساندان ويتكاملان فى بناء النص الشعرى هما : الصورة ، والإيقاع . أما الصورة ففيها تندغم الرؤى بالأشياء فى شكل من الإيحاء المتحفز والحافز معاً . وقد وصفت بأنها « القادرة على أن تمنح شكلاً معيناً لحالات الفكر ، بل لكل ما يحس به الشاعر من تداخل بين الفكر والعاطفة »(١٥) . وأما الإيقاع فتتناغم فيه أصوات الحروف فى الكلمات ـ طولاً وقصراً ، شدة ورخاء ، تقارباً وتباعداً ـ مع كل ما تحويه الصور وما توحى به من أفكار وانفعالات . لقد وصف شوبنهور قيمة الايقاع فى الشعر فقال : « أما إذا تتابعت الأفكار فى تسلسل طبيعى مسترسل على إيقاع الكلمات ، وتناغم القوافى فإنه يكون للغة الشعر تأثير السحر »(١٦) .

لو عدنا إلى النماذج الشعرية وقرأناها ثانية لوجدنا أن أصحابها جميعاً كانوا ، وهم يستخدمون الصورة والإيقاع فى نصوصهم ، يحملونها طاقة التعبير عن تجارب عميقة بنوها على أساس من الصراع بين عالمين متضادين : هما موقف الشاعر من الحياة والقيم ، وموقف الخصوم منها . ومن خلال ذلك الصراع الاستقطابى الحاد بين هذين الموقفين تكاملت لغة النص : صورة وإيقاعاً . لقد انتظمت كل الخيوط المتنافرة والمتوافقة على رقعة النص فى اتساق وتناغم عجيبين ، كما فى المثلث المتساوى الأضلاع :



هذا هو النص الشعرى (أو القصيدة) كما يتسلمه الناقد الموكل بفك خيوطه ، ووعى رموزه فى أبعادها الفردية والاجتماعية والإنسانية . قال رينيه ويليك : « إن علينا أن نصبح نقاداً بالمعنى الحرفى لنرى وظيفة الأسلوب ضمن كلية لابد أن تلجأ إلى قيم تتجاوز اللغة والأسلوب إلى الاتساق والتناسق فى العمل الفنى ، إلى علاقته بالواقع ، إلى نفاذ نظرته فى معنى ذلك الواقع ، ومن ثم إلى مغزاه الاجتماعى ثم الإنسانى »[١٧] .

إن العمل الشعرى المعقد فى تأليفه وتنظيمه يتطلب من الناقد ـ وهو قارىء واع ـ جهداً موازياً لجهد الشاعر ورؤيا نافذة كرؤياه ، ولهذا يغدو التهاون فى عملية الكشف عن أعماق المعنى الشعرى إنقاصاً من جلاله . لقد وعى هذه الحقيقة الدكتور النويهى حين قال : « فنحن إذا أردنا أن نقرأ الشعر قراءة تطلعنا على ميزات جماله ، وتنفذ بنا إلى أعماقه ، وتدخلنا فى تمام تأثيره ، وتعطينا الإرضاء العاطفى والاقناع الفنى اللذين من أجلهما يقرأ الشعر ، فإن واجبنا أن نتعاون مع الشاعر بأن نستثير خيالنا إلى أوسع مدى نستطيعه »[١٨] إن مثل هذه الاستثارة تعطى الناقد فرصة الوصول ـ قدر الإمكان ـ إلى العمق المتوخى للمعانى التى تثيرها الصور وما يساندها من جمل فى العمل الشعرى المتكامل .

أضف إلى ذلك إمكانية تجديد الرؤيا تبعاً للتجديد المستمر فى العقول عن طريق تطور الثقافة ، وصقل الأذواق وتحصيل المعارف المبتكرة كل يوم . فالشعر ذو معنى يتجدد على الأيام ، لأن العقول التى تستنطقه يختلف بعضها عن بعض لاختلاف الأزمان والعصور . إن الشعر ـ كما قيل ـ « دائماً وإلى الأبد

يقدم نفسه من جيل إلى كل جيل »[١٩] . ودراسة القديم بعقلية جديدة تعنى « إحياءه فى الشعور والوجدان »[٢٠] . وهذا يبشر بتواصل حميم مع التراث حتى تلتحم الفروع فيه من الأصول ، وتختلط المصادر بالموارد فى معنى ممتد الجدة على الزمان . إن فى مثل هذه الإدراك جاء قول صلاح عبدالصبور : « أما الشعر فهو ثمرة البداوة والحضارة معاً ، لأنه نتاج اللحظات الخصبة التى يعرفها كل جيل »[٢١] ومن هنا كانت طبيعة العمل الشعرى عند (معود الحكماء) فى العصر الجاهلى تتماثل وطبيعته عند فاروق جويدة فى عصرنا الحاضر كما بينت النماذج الشعرية المحللة سابقاً .

ويعنى هذا أن فى الشعر معنى خالداً يدرك منه كل جيل قدراً يتناسب وعقليته ، ويتوافق مع درجة إحساسه بالأشياء . إن ما يقوله الدكتور النويهى حول فهم كل من الطلبة العرب والطلبة الأجانب للشعر العربى يدعونا إلى أن نضيف التدريب على استنفار المعنى الأبعد لمعانى الشعر ووظائفه عاملاً جديداً وفاعلاً فى مسألة الإدراك تلك . يقول فى كتابه ، الشعر الجاهلى : « . . . بل أذكر الآن حقيقة لمستها فى سنوات عديدات من التدريس للغربيين ، وإن دهش لها القارىء العربى ، وهى أنهم ، فى أحيان كثيرة ، يكونون أسرع إلى فهم أدبنا القديم ، وإلى التعاطف معه من كثيرين من طلابنا أنفسهم » ، ثم يعزز كلامه بحادثة وقعت له فيتابع : « ومنذ أربع سنوات درست لفصل مشترك من فصول الدراسات العالية ، تكون من ثلاثة طلاب غربيين وثلاثة عرب . . . فلم يكن بين الثلاثة العرب إلا طالب واحد خارج الثلاثة الغربيين فى قدرتهم على فهم نصوص الأغانى وتذوقها وإدراك مغزاها » . وحين يعلل لذلك يلاحظ أن الطلبة الغربيين « وإن كانت اللغة أجنبية عليهم ، والبيئة تامة الاختلاف عما يعهدون ، فلديهم إتقان أكبر لطرق الدراسة الأدبية ، وقدرة أعمق على الارتداد بخيالهم التاريخى إلى عصر قديم ، وفهم أكبر إصابة لرسالة الشعر فى الحياة الإنسانية ، وتدريب أطول على التعاطف مع روائع الآداب الكلاسيكية » .

ما يهمنا من هذا القول هو إشاراته الواضحة إلى طبيعة المعنى الشعرى ،

وطريقة دراسته وتأويله ونقده . لقد أوضح أن الشعر الرائع ذو معنى سام يتخطى حدود العرق والجنس والبيئة . وأن العقل الإنسانى الواعى المدرب قادر على استيحاء قدر كبير من معانى ذلك الشعر . أما المواجهة السطحية فإنها لا تحصل منه سوى القشور . كما بين أيضاً أن « التعاطف » مع « روائع الأدب » قاعدة لا يستغنى عنها فى إدراك المعانى الخفية والبعيدة لها . وهو فى هذا ، يلتقى مع قول الناقد الإنجليزى الشهير هربرت ريد حيث يقول فى مقال له بعنوان : إخلاص الناقد The Faith of critic : « فى الأساس تكون العاطفة ، فالتعاطف والتقمص العاطفى ـ الشعور مع والشعور فى ـ هما جوهر العمليات النفس فيزيائية ، إذ بدونها يغدو النقد عديم القيمة عديم البريق » . ويقول فى موضع آخر من المقال : « قاعدة النقد هى التعاطف ، أما البناء فوق هذا المستوى الوجدانى فهو الجهد الفكرى »(٢٢) .

مسألة التعاطف هذه جوهرية . لكننى سأتركها إلى قضية أخرى برزت من كلام الدكتور النويهى هى قضية اللغة والمعنى الشعرى . إن المقارنة فى الإدراك كشفت عن أن فهم الشعر لا يرتبط بكثرة المخزون من اللغة ، وإنما بوعى وظيفتها الحقيقية فى هذا الشعر . فاللغة ، إن أسيء فهم وظيفتها الحقيقية فى الشعر ، تغدو وبالاً على الناقد والشاعر معاً . لقد قلت فى بداية هذا البحث : إن المعنى الشعرى المتجدد لا يعتمد على تضمين الشعر كلمات جديدة ، ولكن يعتمد على عقد علاقات جديدة تفرضها رؤى الشعراء ومواقفهم الذاتية من الحياة والكون . إن الشعر لغة خاصة ، كما وضع فى النماذج الشعرية المحللة ، وهى تختلف عن لغة النثر بلا شك . لقد عبر مورى Murry عن ذلك الاختلاف بقوله : « إننى لا أستطيع أن أتخيل بأن سونيتات شكسبير تكتب نثراً »(٢٣) . فلغة الشعر تقود دائماً إلى « شحن الكلمات بالمعانى »(٢٤) . ولهذا القول مدلوله : فالعلاقة بين الشحن والمعانى علاقة تجمع عنصرين إنسانيين مهمين ، لأنهما اللذان يسيران الحياة ، وهما : (العاطفى) و (العقلى) . فإذا كانا ينفصلان انفصالاً حاداً فى لغة العلم ، فإنهما يتحدان اتحاد لحمة واندماج فى لغة الشعر ، ولقد دأب مورى فى الفصل الذى خصصه لمناقشة المعضلة المركزية فى

الأسلوب ، على الجمع بين الانفعال والفكر وفق أسس من الترابط والتلاحم . لكنه يعتقد بأن ليس فى الأدب أفكار خالصة ، وإنما تكون الأفكار فيه دائماً « فى قبضة الشعور »[٢٥] . وعلى هذا يغدو المعنى الشعرى مؤلفاً من الأفكار المندغمة فى الشعور . ولعل هذا الاندغام الفريد من أهم الأسباب التى تبقى المعنى الشعرى منيعاً يتأبى على الانكشاف . أو تصيره ـ كما قال هربرت ريد ـ « للتأمل لا للاحتواء »[٢٦] .

حين فرق صاحبا « معجم المصطلاحات الأدبية » بين المعنى العاطفى والمعنى المعرفى لكلمة سفاح (Thug) قالا : إن الأول يعنى النزعة إلى إحداث الهلع ، والثانى التفكير فى تنفيذ عملية الإجرام للوصول إلى اختيار من يقوم بهذه العملية . وأضافا بأن من خصائص المعنى الأول التكثيف (Intensity) ، ومن خصائص الثانى التعدد (Extention) .[٢٧] . وهذا يعنى أن المعنى الأول ضمنى داخلى يحتاج فى إنشائه ووعيه إلى تأمل روحى وفكرى عميق ، بينما الثانى إشارى خارجى يحتاج فى حالتى الإنشاء والوعى إلى معالجة عقلية ، أو مقايسة مادية ظاهرية .

كأننا الآن نتحدث ، فى الواقع ، عن شكل التعبير الناتج هنا وهناك . فالشكل الأول بناء أبرزه خيال الشاعر أو تأمله ، بينما الثانى منطق أنتجه عقل العارف أو قوانينه . وعلى هذا يتوحد الشكل والمعنى أو ينفصلان حسب القوة الإنسانية الداخلية المنتجة لهما ، أعنى الخيال الشعرى : صورة وإيقاعاً ، أو العقل العلمى : منطقاً وقانوناً . فإذا كان الأول يلملم العناصر المتشابهة والمتضاربة فيوحدها على أساس من الرؤيا المسيطرة للحظة الإبداع كما كان الحال فى النماذج المحللة ، فإن الثانى يجزئها على أساس الفروق الدقيقة بينها ، بل قد يسعى إلى التوسع فى إيجاد هذه الفروق وإبراز جزيئاتها الأكثر دقة .

من الواضح أن كلا من الشكلين قد يحوى عناصر مشتركة من عالم الكون والطبيعة والإنسان ، لكن معالجة كل منهما لها تختلف أو تتناقض . لقد عالج هذه المسألة الناقد الإنجليزى ريتشاردز فبين أن أربعة مجالات هى التى تؤلف ناتج أكثر التعبيرات الإنسانية وهى :

أولاً : الحس Sense وهو ملتقى مجموعة العناصر التى تؤلف مقولة الكاتب .
ثانياً : الشعور Feeling أو الموقف الذى يتخذه الكاتب من تلك العناصر .
ثالثاً : النغم Tone أو موقف الكاتب من مستمعيه ، حيث ينظم ألفاظه بشكل يتناسب وتنوع هؤلاء المستمعين .
رابعاً : المغزى Intention ، وهو هدف الكاتب ، أو التأثير الذى يحاول - واعياً أو غير واع - إحداثه .

ويختلف الناس فى التأليف بين هذه المجالات حسب اهتماماتهم وطبائعهم : أما الكاتب العلمى فيضع الحس فى المقام الأول ، بينما يضع مشاعره ومشاعر الآخرين فى المرتبة الأدنى ، ثم يؤسس النغم على اصلاح أكاديمى ، ويبرز هدفه أخيراً بشكل واضح جلى . وأما الشاعر فيصنع من الحس أوضاعاً يوظفها أدوات للتعبير غير المباشر عن المشاعر والنغم والمغزى[٢٨] . وأعتقد أن علينا أن نضيف قضية مهمة هى التفاعل الداخلى بين هذه المجالات الأربعة أو عناصرها الداخلة فى النص الشعرى ليكون المعنى قادراً على أن « ينمو مع الحدث حتى يصبح هو نفسه حدثاً »[٢٩] . ولا يتأتى هذا إلا إذا تجاوزت الكلمة فى النص الشعرى معناها الحرفى ، وغدت بالطاقة الشعورية والفكرية التى اكتسبتها من هذا النص موضوعاً ، ثم أصبح الموضوع ، باقترانه بغيره حدثاً تتشابك فيه العلاقات المختلفة وتتفاعل حتى تشكل معنى كلياً محورياً هو المعنى الشامل للقصيدة .

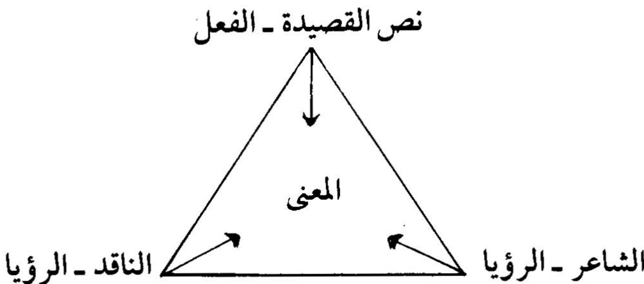
لقد تحدث الناقد الإنجليزى ويليام إمبسون فى كتابه الشهير « سبعة نماذج من الغموض » عن هذه الحركة النامية للكلمة المفردة داخل النص فقال : « تصبح الكلمة فى العمل الشعرى ذات معان متعددة ومتميزة . ولكى تكمل الواحدة معنى غيرها تحتاج أن تترابط أو تتحد معها حتى تعنى الكلمة علاقة (Relation) أو عملية (Process)[٣٠] . وهو يتحدث فى مكان آخر عن نوعين من الكلمات هما : الكلمة الصفة ، والكلمة العلاقة ، فالأولى مجرد شرح لما تريد نعته ، أو وصف مباشر له . أما الثانية فتركيبة من وحدات منظورة متنوعة تتجمع كلها فى صورة واحدة تعمل للتعبير عن فكرة معقدة لا عن طريق

شرحها أو وصفها مباشرة وإنما عن طريق إدراك العلاقة الموضوعية بها[٣١] . وهو فى هذا يلتقى مع هربرت ريد الذى يرى أن « العمل الفنى ـ والشعر جزء منه ـ هو فى جانب كبير منه مجرد خلق لمجموعة من العلاقات الصورية »[٣٢] .

من أجل هذا تقسم عملية الإدراك التى يقوم بها الناقد بالدقة والعمق ، وهو يحتاج ، حتى يوفق فيها ، إلى تأهيل واسع ، وإلى جد واستعداد كبيرين . فالجهد المتوقع منه فى عملية الإدراك ، لا يقل ـ كما أشرنا سابقاً ـ عن الجهد الذى يبذله الشاعر فى عملية الإبداع والابتكار . إن فى عملهما تشابهاً وتكاملاً ، وبخاصة إذا اقتنعنا بوجهة النظر التى تؤكد أن النقد الجاد يحاول مخلصاً أو يحقق « نوعه فناً »[٣٣] .

لعل أعدل ما قرأت عن تكامل عمل الشاعر والناقد ما كتبه نورثرب فراى مفسراً كلمة « رؤيا » عند الشاعر بليك . قال : « هذه الوحدة بين العزيمة والوعى هى ما يحاول بليك أن يعبر عنه بكلمة « رؤيا » . ففى بليك . . . ليس ثمة فصل ، وإن يكن ثمة تمييز ، بين القوة الخلافة فى تكوين الشكل ، وبين القوة النقدية فى رؤية العالم الذى ينتمى إليه . وأى فصل بينهما يجعل الفن فى الحال بربرياً ومعرفته تفيهقاً . الرؤيا تلهم الفعل ، والفعل يحقق الرؤيا »[٣٤]

إن الجملة الأخيرة فى هذا القول ترسم دائرة التكامل بينهما ، فإذا كان عمل الشاعر ينتهى بتجسيد رؤياه فى فعل ينجزه هو القصيدة الشعرية ، فإن عمل الناقد يبدأ من تلك القصيدة حيث يحقق من خلال تجربته لها ، ووعيه للعلاقات داخلها رؤياه هو أيضاً . وعلى هذا يكون تشكيل المعنى المركزى للشعر منبثقاً من التفاعل والتكامل بين العملين ، كما فى المثلث المتساوى الأضلاع :



إن النقد المعنى هنا هو الذى يؤمن صاحبه بأننا لا نقرأ القصيدة لنبقى عند المستوى الأدنى من الأدب ، ولكن لنتجاوز ذلك إلى المستوى الأعلى ذى المخبر الأكثر جلالاً ، أو النقد الذى يتجاوز بنا قشرة السطح من العمل الأدبى إلى لبّ الثمرة حيث « يقيم ـ مختبئاً ـ المعنى الأكثر عمقاً »[٣٥] والأوفى جمالاً .

يمكننا القول بعد هذا : إن تشكيل المعنى الشعرى ينبع ويتجدد على الأيام بفعل قوتين متساندتين ومتكاملتين : أولاهما القوة الشاعرة التى تمنح الشعر قيمة إنسانية جوهرية شمولية ، بتحويلها إياه من الرؤيا الذاتية إلى موضوع تجريبى فنى تتوزع أبعاده على الرقعة اللغوية الإيحائية للنص ، صورة وإيقاعاً ، وثانيهما القوة الناقدة التى تتابع ، من خلال رؤياها التجريبية للنص المنتج ، النوازع المتعارضة والمواقف المتشابكة ، وتكشف عن الأبعاد ، وتعيد تركيب العلاقات بعد تفكيكها من أجل الوقوف على الجمال المكنون الساحر لقيم الحياة والإنسان ، ثم تبرز ذلك الجمال فى لغة خاصة ترسم قسماته وبأبعادها المحتملة ولمحاتها الممكنة والمميزة .

وكيفما تكون الأحوال المؤثرة فى تلكما القوتين على مر العصور ، فإن عليهما ألا يتنازلا أبداً عن وظيفتها الأساسية المشتركة ، وهى تشكيل المعنى الأعمق للحياة فى بعديه المركزيين وهما : قيمة الجمال ، وجمال القيمة . إنهما بهذه الوظيفة فقط يكتبان لنفسيهما حياة باقية ما بقيت الحياة .

***

الهوامش :

(١) تشارلس ديروتي : جنائن رسكين « في كتاب : الأسطورة والرمز » ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ ص ١٢٤ .

(٢) المصدر السابق ، والصفحة ذاتها .

(٣) الن . آر . جونز : النظرية الشعرية عند ت . أى . هيوم « في كتاب الرحلة الثانية » . ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، *المؤسسة العربية للدراسات والنشر* ، بيروت ١٩٧٩ ، ٥٣ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٥٠ .

(٥) انظر دراسة وافية عن الخيال والصورة في كتابي : الصورة الفنية في النقد الشعرى : دراسة في النظرية والتطبيق ، دار العلوم الرياض ١٩٨٤م ، ص ٦٩ - ١١٤ .

(٦) الن . آر . جونز : المصدر السابق ، ٥٧ .

(٧) ابن قتيبة . الشعر والشعراء ، تحقيق احمد محمد شاكر ، دار التراث ، القاهرة ط ٣ ، ١٩٧٧ ، ج ٣ ، ص ٧٢٢ . وابوالشيص هو محمد بن عبدالله بن رزين ، وهو ابن عم دعبل بن على الخزاعى ، كان في زمن الرشيد .

(٨) الثعالبى : الإعجاز والإيجاز ، دار الرائد العربى ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٣ ، ص ١٧٧ .

(٩) انظر رواية الأبيات في العقد الفريد ، تحقيق احمد امين و آخرين ، ط لجنة التاليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ج ٥ ، ص ٣٧٤ .

(١٠) اشعار العامرين الجاهليين ، جمع وتحقيق عبدالكريم يعقوب ، نشر دار الحوار ، اللاذقية ، ١٩٨٢ ، ص ٥٦ ، ٥٧ . ومعود الحكماء هو معاوية بن مالك العامرى ، كان زعيماً وحكيماً وسيداً وفارساً وشاعراً ، وعرف بمعود الحكماء لقوله :

اعود مثلها الحكماء بعدى   إذا ما الحق في الأشياع نابا

(١١) الجاحظ : المحاسن والأضداد ، تحقيق د . عاصم عتيانى ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، ١٩٨٦م ، ص ٤١ .

(١٢) ديوان ابى تمام بشرح الخطيب التبريزى ، تحقيق محمد عبده عزام ، ط ٢ ، دار المعارف بمصر ، ط ٢ ، ج ٢ ، ص ٢٣ .

(١٣) من ديوانه : شيء سيبقى بيننا ، ص ٤٨ (عن كتاب : الإطار الموسيقى للشعر : ملامحه وقضاياه للدكتور عبدالعزيز نبوى ، القاهرة ١٩٨٧م ، ص ١٥١ .

(١٤) ديوان اشعار الأمير ابى العباس (ابن المعتز) تحقيق محمد بديع شريف ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٧م ، ج ١ ، ص ٢٦٨ .

(١٥) س . م . بورا : التجربة الخلاقة ، ترجمة سلامة حجازى ، بغداد ، ١٩٨٦م . ص ١٤ .

(١٦) عبدالرحمن بدوى : في الشعر الأوروبى المعاصر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠م ، ص ١٣٨ ، وراجع مقدمة كتابى : الصورة الفنية في شعر ابى تمام ، جامعة اليرموك ، الأردن ، ١٩٨٠ .

(١٧) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ، ترجمة محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٧م ، ص ٤٤٤ .

(١٨) محمد النويهي : ... روائع الآداب الكلاسيكية - الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، (د . ت) ، ج ١ ، ص ٦٢ .

(١٩) ال . سى . نايتس : « الملك لير » ككتابة . (ضمن كتاب : الأسطورة والرمز » ص ٢٦ .

(٢٠) شكرى عياد : الرؤيا المقيدة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٨م ، ص ٥١ .

(٢١) صلاح عبدالصبور : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار النجاح ، بيروت ، ١٩٧٣ ص ١٨ .

(٢٢) الشعر الجاهلى ، ج ١ ، ص ٢٩٧ .

(٢٣) راجع ترجمتى لهذا المقال في كتابى : مقالات في الشعر ونقده ، مكتبة عمان ، الأردن ، ١٩٨٦م ، ص ١٢٥ - ١٢٣ .

(٢٤) M. Murry : The Problem of Style, London, 1973, p. 48.

(٢٥) جون . ب . فيكيرى : الغصن الذهبى وقع عميق ونمط أعلى (ضمن كتاب : الأسطورة والرمز) ص ١٥٤ .

(٢٦) M. Murry, op. cit, 67.
(٢٧) H. Read, Poetry and Experience, vission press, London, 1967, p. 13.
(٢٨) K. Beckson and Ganz, Literary Terms, New York, 1977, pp. 138 - 139.
(٢٩) I.A. Richards, Prachards, Practical criticism, London, 1973 pp. 179 - 188.
(٣٠) R.W. Short, Henry James world Images P.M.L.A. December 1953, p. 945.
(٣١) W. Empson, 7 Types of Ambigyity, New York, fifth printing, p. 5
(٣٢) Ibid, P. 2
(٣٣) H. Tead, The Meaning of Art, London, 1954, p. 21
(٣٤) انظر مقال هربرت ريد : اخلاص الناقد فى كتابى : مقالات فى الشعر ونقده ص ١٣٠ .
(٣٥) فراى : طريق الإسراف (فى كتاب « الاسطورة والرمز » ص ٢٣) .
(٣٦) W.J.T. Michell, special Form in Litreture, critical inquiry, sumer, 1980, p. 550

شاعرية
محمود حسن اسماعيل

شفيع السيد

في منتصف الثلاثينيات من هذا القرن العشرين ، أقيم احتفال بدار الأوبرا ، بفتى يافع من طلاب مدرسة دار العلوم (كلية دار العلوم) ، بمناسبة إصدار أول ديوان شعر له ، ولم يكن هذا الفتى الشاب إلا محمود حسن اسماعيل . شاب فارع القوام ، واضح ملامح الوجه ، يميل لون بشرته إلى السمرة ، كأنما صيغت من ماء النهر المتدفق ، إبَّان الفيضان ، قدم من قريته « النخيلة » بصعيد مصر (محافظة أسيوط) ليطلب العلم في القاهرة . أما الديوان فهو « أغاني الكوخ » الذي ذاع صيته ، وغلب إسمه على الشاعر ، منذ ذلك الحين ، فصار يلقب بـ « شاعر الكوخ » . وكان هذا الديوان أشبه بأول قطرات الغيث ، الذي أخذ فيضه يتدفق بعد ذلك ، فتوالت دواوين الشاعر ، حتى أربت على عشرة دواوين هي : « هكذا أغني » ١٩٣٧ ، و « أين المفر » ١٩٤٧ ، و « نار وأصفاد » ١٩٥٩ ، و « قاب قوسين » ١٩٦٤ ، و « لابد » ١٩٦٦ ، و « التائهون » ١٩٦٨ ، و « صلاة ورفض » ١٩٧٠ ، و « هدير البرزخ » ١٩٧٢ ، و « نهر الحقيقة » ١٩٧٢ ، و « موسيقى من السر » ١٩٧٨[(١)]

---

(١) هذه التواريخ المذكورة في أعقاب الدواوين هي تواريخ اصدار طبعاتها الأولى ، وهناك أمور أخرى ينبغي التنبيه اليها ، منها أن ديوان « التائهون » يضم بعض القصائد التي نشرها الشاعر في دواوين سابقة ، وقد أشار هو نفسه إلى ذلك في صفحة الفهرس في آخر الديوان : الأمر الثاني أن « هدير البرزخ » ليس إلا قصيدة واحدة طويلة من الشعر ، كتبها الشاعر عام ١٩٦٨ ولم تنشر إلا في عام ١٩٧٢م ، ضمن سلسلة « ديوان الشعر العربي الحديث » التي كانت تصدرها وزارة الإعلام العراقية ، الأمر الثالث أن ديوان « موسيقى من السر » صدر بعد وفاة الشاعر ، وقد أشير في الصفحة الأخيرة التي تضم اسماء دواوينه ، إلى أن هناك ديوانين له تحت الطبع هما : « رياح المغيب » ، و « ديوان الحب » . لكن أيًّا منهما لم يصدر حتى الآن .

بهذه الحفاوة وذلك التقدير ، اعترفت الأوساط الأدبية في مصر بميلاد شاعرنا الكبير ، وهو مايزال بعد فتى ، غض العود ، يخطو أولى خطواته على درب الإبداع الشعري ، لكن الأيام أثبتت أنه كان شاعرًا واعدًا حقًّا ، وأن التقدير صادف أهله . لقد مضى بعد ذلك بخطا ثابتة وطيدة ، مخلصا لفنه ، متجردا له ، حتى أحسبني أقول إنه كان يطعم شعرا ، ويشرب شعرا ، ويتنفس شعرا ، فحياته كلها في الشعر وللشعر إلى أن لقى ربه في عام ١٩٧٨ .

وهو في شعره كله نموذج للشاعر المنتمي لترابه الوطني ، وللعروبة ، والإسلام ، شعورا وفكرا ، تاريخا وحضارة ، تشرَّبها جميعا ، وخالطت روحه ، وسرت في كيانه ، وكانت مصدرا غنيًّا لتجاربه الشعرية . وإذا كان قد أعلن في طور مبكر من حياته الفنية ، أن الشعر هو غناء ذاته ، ونبع من روحه لروحه ، ودافق يهدر من قلبه[٢] ، فليس في ذلك دلالة على انغلاقه على نفسه ، وتقوقعه داخل أسوار ذاته المحدودة ، وإنما هو تعبير عن أن شعره نبض أعماقه وذوب من روحه ، أو هو نفسه من الداخل بكل مافيها ، لا تغريه بلاغة القشور ، أو تلك البلاغة الزائفة ، التي تتمثل في كلمة براقة ، ولفظة منمقة وعبارة طلية ، لكنها خاوية المضمون ، فارغة الجوهر ، الشعر عنده معاناة الصدق ، ومخاض الحقيقة بكل مايعنيه المخاض من مشقة ومكابدة ، وماأظنه بالغ حين قال عن نفسه :

غيري يسوق الشعر فضل بلاغة وأنا أُفَجِّر في منابعه الدما

وليس يعز ، حينئذ ، على قارىء شعره ، أن يجد تفسيرا لما يعاني من صعوبة ، ومايبذل من جهد ، في فهم الكثير منه ، فضلا عن تذوقه وتحليله .

ومع ذلك يبقى أن شعره عالم رحيب المدى ، شديد الخصوبة ، متنوع الألحان ، تتواصل فيه الرؤى ، وتتعارف النهايات مع البدايات ، فأشعاره التي يضمها ديواناه الأول والثاني ، « أغاني الكوخ » ، و « هكذا أغني » ، والأخير

(٢) قصيدة « هكذا أغني » في ديوانه « هكذا أغني » ، (طبعة دار المعارف ٨٤) ص ٢٦٣

منهما بخاصة ، يمثلان لوحة بيانية مصغرة لتجربته الشعرية بخطوطها المتعددة ، لا أعني بذلك أن دواوينه التالية تكرار لنفس الألحان في الديوانين الأولين وإنما أقصد أن تجربته الشعرية تخلقت ملامحها الأساسية ، في هذين الديوانين إلى حد كبير ، ثم أخذت بعد دلك تنمو ، وتتعمق ، وتتطور ، في اعماله الشعرية التالية ، وقد يتسع المسار في بعضها ، على حين يتقلص بعضها أو يذوب ليدخل في مسار أوسع وأشمل .

- ١ -

وفي هذا الصدد لا يستطيع دارس شعره أن يقفز فوق الخطوط ، فيبدأ بالحديث عن وجه من وجوه تجربته الشعرية ، غير ذلك الوجه الذي عرف به منذ البدء ، وهو الطبيعة ، فلهذه الطبيعة ، وفي القرية وحدها ، تأثيرها البالغ عليه ، والارتباط بينه وبينها ارتباط حميم ، وذلك هو منطق الأشياء ، فقد عاش سنوات طفولته وصباه ، في أحضان القرية ، واختلطت أنفاسه بأنفاسها ، ولهذا فتن بها ، وبمظاهرها التي تفتحت عيناه عليها ، فكلها ينطق بالجمال ويرف عليه عبق التاريخ ، الجو معطر بالرياحين ، والروض اليانع الأخضر غني بظلاله الوارفة ، وورودها الحمراء تسحر النواظر ساعة الضحى . يقول في قصيدته « الفردوس المهجور » تحت عنوان « ريف النيل » :[٣]

تفجَّر في صفحتيه الجمالُ ... ورفَّ على جانبيه الخلودْ
وطوِّف ريحانه في الجنان ... وفي كل منضورة بالوجودْ
يفتِّش عن روضةٍ بَرَّةٍ ... بفيء الظلال الرطيب الرغيدْ
وعن سحرها في ركاب الضحى ... وقد لَبِسَتْ أرجوان الورودْ

وفى قصيدته «عند زهرة الفول[٤] يزدهيه الاحساس بالجمال لمرأى زهور النباتات المختلفة ، فيقدم هذا الاحساس فى صورة شعرية ، تعد نموذجا مبكرا لنزعته فى توليد الصورة ، ومد اطرافها ، فهو يجعل من «العذارى» الطرف

(٣) أغاني الكوخ ، الطبعة الثانية ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧ ، ص ٢٨

النوذج ، الذى تعرف به زهور النباتات المختلفة ، وتتفاعل معه ، فالرائحة الزكية للأقحوان مستمدة من عطور العذارى ، وما يرتوى به النبات من ماء ، ومن كوثر الريق عندهن ، ولهذا حين تتمايل اعواده إنما تتمايل نشوة وخدار بتأثيره :

طلع الحُسْن فى ثرى الريف روضا ... حالِيَ الأَيْك بالازاهر والنَّد
سرق العطر من جيوب العذارى ... وحباه للأقحوان المنضَّد
وسطا فى ثغورهن فأجرى ... كوثر الريق فى ثراه المعبَّد
ثمل النبتُ من طلاها فرفت ... كل مياسةٍ به تتأوَّدْ
فهنا السنبل المرنح يهفو .. ... فى مهب النسيم حينا ويسجد
وهنا الفول ابيض الزهر نَضْرٌ ... كَسُدول العفاف لاحتْ بمشهدْ

إلا أن رؤيته الشعرية للطبيعة في الريف لا تجرى كلها على هذا النسق ، الذي يتسم بالوقوف خارجها ، والتغني بجمالها في سكون ، وإنما يتقدم خطوة أخرى تكسب تصويره حيوية ، في الوقت الذي نشى فيه بحبه لها ، وتعاطفه معها ، نلمس ذلك بوضوح في قصائد عدة ، يقف فيها الشاعر موقف المناجاة لبعض كائنات الطبيعة ، يهمس إليها همس الأليف لأليفه ، في رقة وتودد ، وقد تبقى المسافة بينهما محفوظة ، وقد تتلاشى ، ويتم التوجد والاندماج ففي قصيدته « راهبة الضحى » يتحول السياق من صيغة إلى صيغة ، أو من مستوى من مستويات الخطاب الشعري إلى مستوى آخر ، بما يتواءم مع الموقف الشعوري ، فهي تبدأ بالحديث عن « غائب » هي الفراشة ، أو « راهبة الضحى » ، كما سماها ، فيقول :

وراهبةٍ في الضحى أوقدتْ ... من الزهر مَجْمَرةً ذاكيهْ
إذا فاح منها العبير النَّدِيُّ ... وطوَّف في الأيكةِ الضاحيهْ
تُصلِّي .. فتركع فوق الغصون ... وتسجدُ في معبد الرابيهْ

ويمضي على هذا النحو في تقديمها تقديما شعريا ، مستدعيا بذلك صورتها في

وعي المتلقي ، حتى إذا مااكتمل حضورها ، تحول السياق من مستوى الغيبة ، إلى مستوى الخطاب ، متمثلا في أسلوب الاستفهام :

ألا ياإبنةَ الزهر . . كيف ارتوت　　بروحك أعطاره السارِيةْ ؟
وكيف التقت في ضمير الشذى　　طيوفك بالنفحة الهاميةْ ؟
لقد نادم البلبل المستهام . .　　ورودك بالغنوة الداميةْ ؟
فهل ساورَتْك شجون الهوى　　فَهِمْتِ بأطيافها الساميةْ ؟

وبهذه الأسئلة مهد الشاعر الطريق الى مستوى ثالث من مستويات الخطاب الشعري ، يزداد به اقترابا من « فراشته » ، وتجاوبا معها ، إلى الحد الذي سوغ له أن يطلب منها مصاحبته في رحلة خيالية ، يحلقان فيها بعيدا عن هذا الكون :

تَعالَيْ نَطِرْ في سماء الخيال　　ونهفُ بجنته النائيهْ
بعيدا عن الكون ، حيث المنى　　ترف بأظلاله هانيهْ
وحيث الشذا من أزاهيره　　أفاويحُ من حُلُم طافيهْ

والرحلة التي ينشدها الشاعر مع الفراشة ، ليست إلا تعبيرا عن الرغبة في هروب من الواقع ، بكل مايموج من شرور وآلام ، والاحتماء بعالم مثالي وديع ، تطمئن فيه النفس ، وتسبح في عالم من الأحلام الوردية الجميلة ، وهكذا كان يتغنى الرومانسيون في أشعارهم . على أن الفراشة مالبثت أن اتحدت بالحبيبة أو لنقل إنها تحولت إلى رمز لها ، وهذا مايرشحه خطابه لها بعد ذلك بقوله :

أغنى لكِ الحبَّ . . ياطُهْرَه　　وياقدس أوطاره الساميه
خيالُ أساقيك فيه الهوى　　طُيوفا عِذابا بألحانيه

ومع أن الخطاب الشعري في قصيدته « الزهرة اليتيمة »[٦] احتفظ لكلا الطرفين (الشاعر والزهرة) بكيانه المستقل ، فقد غَنِيَت ـ على قصرها ـ

---

(٦) أين المفر ، الطبعة الثانية ١٩٦٨ ، ص ١١٢

بأحاسيس الشاعر الدافئة الحنون نحو الزهرة ، مشاطرة منه لها في تخفيف آلام اليتم ، وقساوة الوحدة :

وإن مات حولكِ ساقى الندى		وفَحَّت لديك أفاعى الهجيرْ
فلا تجزعي . . . إن روحي بها		لآهاتِ روضك نبع غزيرْ

وفي قوله :

وإن مات حولك ساجى الظلالِ		وناحت بأرضك ثَكْلَى الرياحْ
فلا تجزعي . . فأنا نسمةٌ		وظلٌ عليك رطيب الجناحْ

وتبلغ هذه المشاطرة مستوى التضحية والفداء حين يقول :

وإن مات حولك زهر الربا		وكنتِ اليتيمة فوق الهضابْ
فلا تذرفي دمعة . . إنني		خُلِقْت لأحمل عنك العذابْ

وكان بلوغ هذا المستوى إيذانا بتحول الزهرة إلى كائن متسام جدير بالتقدير العريض ، ومن ثم جاء المقطع الخامس من القصيدة ذروة النمو لكل ماسبق من دلالات ، فالزهرة ـ ليست مجرد « شيء » في الطبيعة ، أى شيء . . . إنها قدرة الإله الأعظم ، ورمز للخيال والحب ، فيها تلتقي روحانية العابد ، بعشق الفنان للجمال :

وفيكِ الخيال الذي أنشدُ
وفيكِ الهوى والصبا والغدُ

دعيني . . . . بهذا الجمال

هذه العلاقة الثنائية بين الشاعر والطبيعة تطورت في قصائد أخرى ، حيث ذابت الحدود ، وتلاشت المسافات ، وتم نوع من الامتزاج والوحدة بينهما ، ولم يعد هناك إلا ذات واحدة ، وصوت واحد ، فالسنبلة في الحقل تغني(٧) :

من له في الأرض مُلْكٌ		مثل ملكي في الكثيبِ
موردي النيل وزادي		من ثرى النيل الخصيبِ

(٧) أغاني الكوخ ، « سنبلة تغني » ص ٨٩

والسنبلة في لحظة الاحتضار تتحسر على ماكان لها من عزة ، ورفعة في الماضي قبل أن يجتزها منجل الحاصد في موسم الحصاد :[٨]

كان لي عرش على الربوة ممدودُ الظلالِ
تهجع الشمس إذا هلَّت به فوق التلال
والضحى يخشع ، والآصال تجثو والليالي
عابداتٍ ، ساجداتٍ في ثرى النيل حيالي
يافراشات الضحى واسألن عنه في الكثيب
كيف وَلَّى وتوارت شمسه خلف المغيب ؟

- ٢ -

ويعد « نهر النيل » أحد معالم الطبيعة البارزة فيما نحن بصدده من تجارب محمود حسن اسماعيل الشعرية ، استوحاه في مواضع متعددة من شعره ، واستأثر وحده بأربع قصائد ، أشهرها وأكثرها ذيوعا « النيل »[٩] ، والقصائد الثلاث الأخرى هي « النيل نعسان »[١٠] ، و « أغنية للنيل »[١١] ، و « النهر »[١٢] . ومع التقاء تلك القصائد الأربع حول مجموعة من الدلالات الأساسية ، كالعظمة ، والجمال ، والحب ، والخلود ، والإيمان ، ومكمن الأسرار . يبقى لكل منها انفرادها بدلالات أخرى ، وبصورها الفنية المعبرة عن كل ماتحمل من دلالات كما يبقى لها تباينها في اتساق بنيتها الايقاعية .

في أولى تلك القصائد ، وهي « النيل » تتراءى الدلالات السابقة كلها ، مضافا إليها كونه نبع الإلهام للشعر والفن . وقد اعتمد في تقديمها جميعا على الصورة المجازية ذات المدلول الحسي ، والتي تجنح كثيرا إلى الإغراب والخروج على مألوف العلاقات بين الأشياء ، وهي سمة فنية شائعة في شعره ، وتوشك

(٨) هكذا أغني ، « في ليالي الحصاد » ص ٢٥٨
(٩) أين المفر ص ٨٥
(١٠) قاب قوسين ص ١٧٦
(١١) صلاة ورفض ص ١٢٨
(١٢) نهر الحقيقة ص ١١٥

الآن أن تكون هي العملة المتداولة في الشعر المعاصر ، ومن هذه الصور ـ على سبيل المثال ـ قوله في هذه القصيدة :

وكم راحت الشمس في ضحاها تَعُبُّ من نوركَ المذاب

ووصفه للموج بأنه « نعسان في المغيب » . والشاعر يقدم أغلب الدلالات السابقة في أول بيتين من المقطع الأول مباشرة ، وبأسلوب اللمسات السريعة المتلاحقة التي تبدَهُ القاريء ، ولا تدع له فرصة التفكير في شيء آخر ، حتى لقد أتى بالجملة الأولى من البيت محذوفا منها ركنها الأول ، أو مضمرا في الذهن دون النص عليه ، وكذلك الحال في صدر البيت الثاني :

مسافرٌ زاده الخيال والسحر ، والعطر ، والظلال
ظمآن . . . . . . في يديه والحبُّ ، والفن ، والجمال

ثم تأتي بقية المقطع بعد ذلك ، لتشف عن دلالتي البقاء ، وتحدى الزمن ، والانبهار بما ينطوي عليه نهر النيل من أسرار عجيبة :

شابت على أرضه الليالي وضَيَّعت عمرها الجبالُ(١٣)
ولم يزل يطلب الديارا
ويسأل الليل والنهارا

والناس من حوله . . . . هاموا على أُفْقِه الرحيب
آهٍ على سرك الرهيب وموجك التائهِ الغريب
يانيلُ . . ياساحر الغيوب

وتمتزج دلالتا الجمال والحب معا في المقطع الثالث ، من خلال عدة لقطات تصويرية ، واقعة في حيز أسلوب الاستفهام الدال على التردد والحيرة ، لكنه

---

(١٣) تذكرنا الصورة الشعرية في الشطر الأول من البيت بقول شوقي في قصيدته عن معبد « أنس الوجود » :

شاب من حولها الزمان وشابت وشباب الفنون مازال غضا

تردد يحمل معنى الإعجاب ، والحب ، والمتعة بالجمال ، فكلا الطرفين اللذين يتأرجح بينهما الاستفهام يثير كل تلك المعاني :

سمعت في شطك الجميلِ ماقالت الريح للنخيلِ
يسبح الطير أم يُغَني ويشرح الحب للخميلِ ؟
وأَغْصُنُ تلك أَم صبايا شَرِبْن من خمرةِ الأصيلِ ؟
وزورق بالحنين ثارا
أم هذه فرحة العذارى ؟

وفي البيتين الأولين من المقطع الرابع والأخير ، تسفر دلالة البقاء عن وجهها صراحة ، وبنفس الأسلوب تسفر دلالة إلهامه للشعراء والفنانين ، ومن أجل ذلك يذوب الشاعر فيه هوى وعشقا ، ويتوسل إليه أن يفيض عليه من نبعه ، وأن يسقيه المزيد والمزيد حتى يحلق في سماء الشعر :

ياواهب ..... للزمان ياساقي الشعر والأغاني
هات اسقني ، واسقني ، ودعنى أهيم كالطير في الجنان

ومع هذه الدلالات الرقيقة ، استغل محمود حسن اسماعيل الإمكانات الموسيقية المتنوعة للشكل المقطعي ، فاستخدم بحرا قصير التفعيلات ، ووزع القافية توزيعا يحتفظ لها فيه بعنصري المرونة والانتظام معا ، واتخذ من عبارة « يانيل .. ياساحر الغيوب » لازمة ، تتكرر عقب كل مقطع من المقاطع الأربعة التي تتألف منها القصيدة ، موحدا قافيتي البيتين السابقين عليها ، مع قافيتها . وبهذا التشكيل الايقاعي جاءت القصيدة أكثر ملاءمة للتطريب والغناء ، ووجدت طريقها إلى الأذن العربية من أوسع الأبواب .

وقد استطاع محمود حسن اسماعيل في قصائد متعددة من شعره أن يوظف الطبيعة لخدمة قضية اجتماعية إنسانية ، هي قضية الفلاح في الريف المصري ، فهو لا يقدم بعض مظاهرها حينئذ ليتغنى بجمالها ، أو ليحلق من خلالها في عالم مثالي ، وإنما ليتكيء عليها في إبراز قضية ذلك الفلاح ، وبهذا النهج اكتسب شعره بعدًا اجتماعيًا بالغ الأهمية ، أو قل إنه تحول إلى موقف من المجتمع .

وكانت وسيلته إلى ذلك تقديم ذلك الإنسان تقديما مأساويا ، وتقديم بعض مفردات الطبيعة ، أو بعض مشاهدها تقديما إجماليا ، ومن اقترانهما على هذا النحو ينبثق إحساس بالأسى والألم ، منبعه تلك المفارقة بين ما تتبدى فيه الطبيعة من فتنة وجمال ، وما تجود به من خير وعطاء ، وبين مايكابده ذلك الفلاح من آلام البؤس والحرمان ، فتلك الطبيعة الريفية بمناظرها البديعة في الحقول ، وخيراتها المتدفقة من زروعها ونباتاتها ، ليست إلا من كد ذلك الانسان ، يعمل فيها بيده ، ويسقيها بعرقه ، ويصنعها على عينه ، ويتعهدها بالليل والنهار ، ومع ذلك لاينال من خيرها الا الفتات ، فطعامه كسرات من الخبز ، ولباسه أسمال بالية . اما الذي ينعم بخيراتها فهم أبعد الناس عنها ، إنهم طبقة أصحاب الثراء والسلطان ، الذين تستغرقهم متعهم الخاصة ، ولايفكرون في أمر ذلك الذي يأكلون من غرس يده ، ويستمتعون بحصاد ما أعطى وبذل .

هكذا انحاز محمود حسن اسماعيل إلى جانب الفلاح البسيط ، الذي ظل - إلى عهد قريب - يمثل الطبقة التي ينتمي اليها السواد الأعظم من شعب مصر ، وأصبح «الكوخ» رمزا لذلك الانسان ، وحياته المطحونة ، بل إنه أصبح «العلامة المسجلة» باسم الشاعر في الشعر العربي المعاصر ، منذ صدور ديوانه الأول ، كما أشرنا من قبل . ثم تبع ذلك بترديد الكلمة في عناوين عدد من القصائد على نحو يؤكد انشغال وعيه بمدلولها ، فهناك أول قصيدة في ديوانه السابق ، وهناك «الى دخان الكوخ» ، في ديوان «هكذا أغنى» ، و «ساعة مع الكوخ» و «أغنية الكوخ» في ديوان «قاب قوسين» و «قصة الكوخ» في ديوان «لابد» . هذا فضلا عن قصائد أخرى متعددة ، تضمنت تصويرا لمأساة الفلاح ، ودفاعا عن قضيته بأسلوب الفن .

ففي قصيدته «القرية الهاجعة في ظل القمر[١٤]» يصف الفلاح بأنه «مستضام شقي» ثم يضيف :

(١٤) اغاني الكوخ ص٦٠

بــائس شَفَّــه القُنــوعُ فــاغفى	فى حِمَى كــوخــه القنــوع الأبىِّ
صـدف الحظ عن حظائره السُّـو	د الى ســاحــة الــركــاب الغنىِّ
حضنتــه عـلى الضنى قـريـة نــا	مــت عــلى شط جــدول ريـفى

وفى قصيدة أخرى له بعنوان «أحزان الغروب»(١٥) يقدم صورة مأساوية لهذا الانسان الذى تنقاد له الأرض الجرداء ، فتتحول بجهده وعمله الى أرض خضراء ، تجرى خيراتها بين يديه ، لكنه مع هذا يحيا حياة الضنك والفاقة :

وثـورة من دخان الكـوخ فـائـرةٍ	تغلى على بائس فى الكوخ محروب
كم بَعْثرت وجدها فى الجو صاخبةً	فَطارَ والريحَ فى شتى الأهاضيب
تنفست بـضنــاه المــرِّ شــاكـيــةً	آلام شيــخ رقيق العيش مغـلوب
طَبٍّ بفن الــثرى إن مَسَّ قـاحله	يعــودُ رَيَّــان مفتنَّ الـتعــاشيب
تــزهــو بــه جنةٌ لفــاء نــاضرة	مخضلَّة الأيك ، تذكى نافع الطيب
لكنــه فى جمــال الــرق مــرتفق	بعــاثر من ســواد الحظ منكـوب !
طعــامــه لقمــة عفـراء يــابســةٌ	والماء من أكدرٍ فى النزِّ مربـوب !
ومَهْــدُه لا تَسَـل إن لَفَّــه وسَن	عشُّ الهوام ، وأبيات العنـاكيب !

ويمكن القول بأن قصيدته «وطن الفأس» (١٦) أكبر قصائده تصويرا لمأساة الفلاح ، وأكثرها إبرازا لعنصر المفارقة الذى أشرنا اليه ، وذلك من خلال الإفاضة في تصوير مناظر الطبيعة الريفية الغناء ، ثم إردافها بصور أخرى متنوعة للفلاح ، تلح جميعا على معانى البذل والدأب والعناء فى عمله بالأرض .

---

(١٥) السابق ص١٥٢ ، وجدير بالذكر ان الشاعر بدأ هذه القصيدة ببضع لقطات حزينة ، تمثلت فى موت النهار ، وان الشمس جازعة عليه ، والشفق باك حزين من أجله . والذى يبدو لى أنه متأثر فى ذلك بقصيدة «المساء» لمطران خليل مطران .
(١٦) هكذا أغنى ، «دار المعارف ١٩٨٢» ص٢١٨

وهى تبدأ بتقديم لوحة طبيعية متعددة العناصر تسهم معا في خلق الإحساس بالجمال ، والإعجاب به :

فى الضحى والشعاع جاثٍ علي النيـ ـل ، كما خَرَّ ساجدٌ فى صلاتِهْ
والرياحين ناهلات من الطلّ (م) رحيق الصهباء من قطراتهْ
عربد الزهر من شذاها فأفشى سرَّ جناته على نفحاتهْ
والفراش الوديع يسبح فى الأيك (م) ويحسو العبير من زهراتهْ
ومن الطير سجعة ورنين . . . ومن النحل زفَّةٌ فى رُباتِهْ
والعصافير شاديات على الدَّوْ ح ، تناغى بشَدْوِها شجراتهْ

عند هذا البيت يستجمع محمود حسن اسماعيل عناصر المشهد ، الذى يعد فى الواقع أحد وجهى اللوحة فقط ، وهو وجهها الظاهر المشرق ، ليكشفه فى البيت التالى مباشرة ، متخذا من شطره الثانى ، نقطة ارتكاز لتقديم الوجه الآخر من اللوحة ، وهو وجهها المظلم القاتم ، فهو يقول :

جنةٌ نَضْرَةُ الخمائل في الرِّ يف ، نماها مُعَذَّب فى حياته

وقبل أن يمضى في تصوير صنوف العذاب التى يقاسيها صانع هذه الجنة ، يصور أولا مدى جهده وعطائه واخلاصه للأرض ، ليتعاظم الاحساس بالمفارقة فهو :

ناسِك في الحقول ، هيمان بالأر ض ، يُجَلِّي بتُربها دعواتهْ
حملت فأسُه من الغيب سرا حَيرَّ العقلُ كامنٌ من صفاتهْ
حطب يابسٌ يمر على الصخـ ـر ، فتزهو الورود في جنباتهْ

ومع كل ذلك لايرتدى إلا أسمالا رقيقة متهرئة لاتستر جسمه ، فهو فى حقيقة الأمر :

نصفُ عريان ! لو سرى نسم الفجـ ـــر عليهـا تـطير من خفقـاتـهْ
عَبَسـت والضيـاء مبـتلج الـلمـ ـح تميس الحقـول فى هـلاَّتـهْ
فـحكـت خـطرة من الهـم رانت فى ضمـير الضحى عـلى قنـواتـهْ

وهـــو أيضـــا :

يـابس الكف من عنـاءٍ وبَـرْح شقق الكـدُّ بـالضنى انملاتـه
وهـو إن مس زهـرة لم تـفتـح نفحت عـطرهـا عـلى راحـاتـه !

وقد عمق محمود حسن اسماعيل دلالة الشقاء والبؤس فى شخصية الفلاح ببثها فى بعض كائنات الطبيعة التى يخالطها ، وتخالطه ، ويتعامل معها بوجه من الوجوه ، فقطرات الندى فوق زهور النبات إن هى الا دموع يذرفها النبات حزنا عليه ، وأصوات السواقى فى دورانها ليست الا أصواتا باكية تندب حاله ، بل إن الماء الذى تسكبه هذه السواقى انما هى عبرات تريقها من أجله ، وما يصدر عن الشواديف من أزيز خافت ساعة تشغيلها ، إنما هى أنات حزن عليه .

ومن الملاحظ أنه فى بعض قصائده جعل من أصوات السواقى أنغام حزن ، لا على الفلاح ، وإنما على الثور الذى يدور فيها ، وهو معصوب العينين ، مصفد بالقيود التى تحد من حريته وترسم له طريق سيره ، فهو إذ يمنح النبات ماء الحياة ، يحرم هو من نور الحياة ، ومن الحرية التى هى صِنْوُ الحياة . وليس في ذلك مساس برؤيته السابقة للفلاح بل إنها تعززها فكلتا الصورتين تستقى من نبع واحد ، وتحمل دلالة واحدة ، هى دلالة الأسى لكل مظهر من مظاهر الانتقاص من الحياة . ولعلنا ندرك هذه الدلالة من البيتين التالين فى القصيدة السابقة :

والســواقى مُـفَجَّـعـاتُ عـليـه نـائحـات تـريق عن عـبراتـه

عندها الثور قَيَّدته يد الظلــ　　　ـم وهــذا حليفه في سماتِه

كما ندرك في قوله من قصيدته «الفردوس المهجور» المشار اليها من قبل :

ونَـدَّابـةٍ تحت ظل الكروم　　　على الثور يشكو إسار القيود
تضج على دائر كالـرَّحى　　　يذوق من السوط ذل العبيدْ

وأيضا فى قصيدته «القيثارة الحزينة» (١٧) إذ يقول :

دؤوبة الشكوى على راسفٍ　　　في الذل مفجوعٍ على جدِّهِ
دارت به البلوى فما راعه　　　إلا عماء خال من رشدهِ
أمس رماه البين في دارة　　　لم يدر نحس الخطو من رشدهِ
شُدت حبال الذل في رأسه　　　وفَتَّ صرفُ الدهر في كبدِهِ

على أن الإحساس بهموم الفلاح امتد ، في رؤية الشاعر ، إلى النبات في صورة أخرى ، غير صورة قطرات الندى السابقة ، وقد قدمها بأسلوب مختلف ، وهو اسلوب يؤكد ، من جانب آخر ، تفاعل الشاعر مع الطبيعة ، واقترابه الشديد منها ، كما ذكرنا من قبل . والحوار هنا بينه وبين سنبلة القمح التى سماها «الزهر»(١٨) . سمعها تبكى فراح يسائلها عن سر بكائها ، فأجابت بأنها مهمومة بأمر ذلك الفلاح البائس والبحث عن سر شفائه وعذابه :

قالت ولم تسمع صدى شعرى :　　　إنى هنا .... الزهر
أبحث فى الكثبان عن سرٍّ　　　أشقتْ به الفلاحَ كَفُّ ......
وهأنا يطوى حياتى المشيبْ

(١٧) أغانى الكوخ ص٧٥
(١٨) اين المفر ص٩٦

ولم أزل أبحث عن حكمتهْ
علام .... في جنتـــهْ

يـأتى لهـا عـريـان فى الفجـر ويـرتـدى الأكفـان عنـد المغيب

ورافق هذا التنوعَ فى لغة الخطاب الشعرى تنوعٌ فى بنية الإيقاع ، ابتعد فيه الشاعر عن الشكل الايقاعى الموروث ، واستخدم الشكل المقطعى - كما نرى - والقصيدة كلها تتألف من ثلاثة مقاطع ، متماثلة فى عدد الأبيات ، والأشطر المنفردة ، ومتماثلة كذلك فى توزيع كل من النوعين ، ونظام القافية المتبع فيها .

وقد تردد هذا التساؤل من جانب الشاعر لسنبلة القمح مرة أخرى ، فى قصيدته «حصاد القمر»[19] بطريقة مختلفة ، فهو يسائل السنبلة عن سر عذاب أولئك الفلاحين التعساء ، فيأتيه الجواب نغما من الحزن والأسى :

يجنـون أيـامهم ضنكـا ومسغبـة مما أفـاء لهـم واديهـمُ الـنضرُ
سـاءلت سنبلهم : ماسر شِقْـوتهم ومن غبار يديهم مرجك العطرُ ؟
فـمال واسـترجعت عيـدانـه نغـما يلغو من الموت فى أصدائه سمـرُ
وإذ بهـا في تـراب الحقـل نـائمـة تحكى تـوابيت تـوجـد لهـا حُفَـر
بكى الحصيد على أحـزان غارسـه متى سيحصد هذا الدمع يـاقمر ؟

ولا يتوقف محمود حسن اسماعيل فى تصويره لمأساة الفلاح عند عالم النبات ، فالقضية تستأثر باهتمامه العقلى والشعورى ، ولهذا يتلمس أى سبيل لاثارتها . ولا عجب إذا أن ينتق فى القصيدة نفسها من «سنبلة القمح» على الارض ، إلى «القمر» في السماء ، شاكيا له حال أولئك الفلاحين التعساء :

قف مرة فى سماء النيل ، واصغَ الى محيَّرين سَرَوْا فى الحقـل وانتشروا
قوم هم الدمـع والآهات تحملهـا أقفاص عظم لهم من خطوها نُذُر

(١٩) اين المفر ص٨٨

في تطور ملحوظ تتغير رؤية الشاعر إلى الكوخ ، فى قصائده التى كتبها بعد ديوانية الأولين «اغانى الكوخ» و «هكذا أغنى» عما كتبه فيهما ، فتسكن انات الألم ، وتختفى الدموع ، وتغدو المواجع والزفرات جزءا من الماضي الذى اندثر ، وطويت صفحته ، على حين تلوح دلالات أخرى تعكس مشاعر البهجة والرضا بحياة جديدة ، يعيشها الكوخ . نتبين ملامح هذه الرؤية الجديدة فى قصيدته «ساعة مع الكوخ» ، التى تضمنها ديوانه «قاب قوسين» كما سبقت الإشارة ، والشاعر لايكشف عن ماهية التغير الذى طرأ بأسلوب مباشر ، وانما يصوغ عبارات تشع دلالات السعادة والتغيير إلى الأفضل إشعاعا ، مثل «البعث الجديد ، وعطر الأغانى ، وتفجير أنهار الحياة ، وغناء الأشواق» ، وتسبق هذه العبارات جميعا كلمة «سلاما» ، بكل ماتشير اليه من معانى التحية ، والسكينة والارتياح :

سلاما تراب الكوخ .. جئتك زائرا
فأشعلت بالبعث الجديد قياثرى
وأنبتَّ في أوتارها الزهر والربا
وعطر الأغانى من خريف المزاهر
وفجرت أنهار الحياة بصمتها
فغنت بها الأشواق من كل خاطر

وبأسلوب الاسترجاع يعود الشاعر الى الماضى ، مستعيدا صورا من عنف الطغاة وقهرهم للفلاح ، واستلابهم لثمرة عرقه وجهده ، مستخدما ضمير الغائب :

يمص حشاشات الأجير ، ويرتوى
بدمع الحيارى ، من شقىٍّ وعاثرِ
ويسرق كحل العين إن شاء ظلمه

ولـو كان خلقـا من جفون الحـرائر . .
ونهَّاب أقـوات يَـلُمُّ حـصـادهـا
لـيتـخم بـالأسلوب جيبَ المقـاصر
ينـام قـريـر الـظلم في بهـو قصره . .
وغـارسُهـا المحـرومُ بـين الحـظائـر

ويكون استدعاء هذه الصور مبعث الإحساس بالغضب والرفض ، ويقترن ذلك بتحول الأسلوب من ضمير الغيبة الى ضمير الخطاب ، على نحو يستشعر معه القارىء أن الشاعر يخاطب إنسانا شاخصا أمامه في الموقف ، وربما كان ذلك سببا فيما يبدو من شيوع نبرة خطابية فى النسيج الشعرى ، إلى نحو مانرى في قوله :

رويـدَك جـلادَ الإبـاء بـوجـهـه
وإيمـانـه المكبـوت خلف النـواظـر
هى الأرض : أرض الفأس والعرق الذى
سقـاهـا ، وليست للفـراغ المكـابـر

ومن حق الذين يدعون إلى ربط النص الأدبى ، عند تحليله وتفسيره ، بالظروف التاريخية ، أن يجدوا فى هذا التغيير الذى طرأ على رؤية محمود حسن اسماعيل الشعرية إلى الكوخ ، بين الماضي والحاضر ، سندا قويا يؤيد دعوتهم ، لاسيما إذا عرفنا أن قصيدة «وطن الفأس» وغيرها من القصائد التى نشرت فى الديوانين الأولين ، قد كتبت فى ظل أوضاع ماقبل الثورة المصرية عام ١٩٥٢م حين كانت السيطرة على مقدرات البلاد بأيدى ذوى النفوذ ، ورجال الاقطاع ، على حين أن القصيدة السابقة «ساعة مع الكوخ» كتبت بعد تغير النظام الحاكم ، وتأمين حياة الفلاح ، وعودة إنسانيته المهدرة إليه .

ومع تقديرنا لمعرفة الظروف والملابسات التاريخية المحيطة بالنص الأدبي نرى أن هذا النص هو مادة التحليل النقدى أولا وأخيرا ، وأنه هو المدخل الى الحديث عن تلك الظروف والملابسات ـ إن دعت الحاجة إلى ذلك ـ وليس العكس .

ومهما يكن من أمر فانه فى إطار تغير الرؤية الى الكوخ عند محمود حسن اسماعيل ، تأتى قصيدتان أخريان ، سبق التنويه بهما ، وهما «أغنية من الكوخ» فى «قاب قوسين» أيضا و «قصة الكوخ» فى «لابد» . والقصيدتان تتفقان فى تصوير هذا التغيير الكبير ، لكنهما تختلفان فى بنائهما الفنى اختلافا يستدعى الوقوف عنده لجلاء عطاء الشاعر فى كل منهما . القصيدة الأولى «أغنية من الكوخ» خطاب أقرب إلى مناجاة النفس منه الى شيء آخر ، لايستثير الشاعر فيها صورا من الماضي ، كما فى القصيدة السابقة ، وإنما بناها فى كلا مقطعيها اللذين يشكلانها بأسلوب الشرط ، بمعنى أن كل مقطع منهما يتألف من جملة واحدة كبرى أو أسلوب شرط واحد [٢٠] ، يتبع كلا من فعلى الشرط والجواب فيه مجموعة من المعطوفات . ولما كان فعل الجواب يختلف بالضرورة عن فعل الشرط فقد قام الشاعر بتوزيع صورة الشعرية على كلا الجزءين ، فجاء فعل الشرط وما عطف عليه مجموعة معينة من الصور لها دلالتها ، وجاء جواب الشرط ومعطوفاته مجموعة أخرى من الصور تختلف فى دلالاتها وايحاءاتها عن الصور المكونة لفعل الشرط .

---

(٢٠) تشبه هذه القصيدة فى بناء عبارتها على هذا النحو قصيدة «من أنت يانفسي» لميخائيل نعيمة ، وان كان أسلوب الشرط بمعطوفاته فى كلا الجزءين أطول منه فى قصيدة نعيمة ، وقد اختتم محمود حسن اسماعيل قصيدته بشطر يشبه فى بنائه اللغوى بناء المقطع الأخير من قصيدة نعيمة . الا ان هذا المقطع الأخير فى قصيدة نعيمة أوثق ارتباطا بالمقاطع التى سبقته ، وأكثر تلاحما معها . انظر فى بيان ذلك : كتابى : تجارب فى نقد الشعر ، الطبعة الثانية ، مكتبة الشباب ١٩٨٩ . ومن جهة اخرى استخدم محمود حسن اسماعيل هذا الأسلوب فى قصيدة «بغداد» مع أنها لاتجرى على الشكل المقطعى ، وإنما تجمع بين عدة أشكال مع احتفاظه بنسق منضبط من الايقاع فى كل مجموعة من الأبيات أو السطور .
انظر ديوان «لابد» صـ ٤٧

تتمثل العناصر الأساسية للصورة الشعرية في المقطع الأول من النور ، والطير والعطر ، والنهر ، والشمس ، والليل بهذا الترتيب . وقد صور فى بعضها مقومات الحياة والأحياء ، وخلع على بعضها الآخر صفات مغايرة لطبيعتها مستهدفا بذلك كله أن تتآزر جميعا فى رسم لحظة ما قبل التغيير . أما صور جواب الشرط فكلها دوال على الإشراق ، والفرحة ، والأمل . وهذا هو نص المقطع :

إن رأيتِ النور مذعور الخطى نحو المغيب
ورأيتِ الطير ينعاه لأوراد الكثيب
ورأيتِ العطر نعسان على الأيك الرطيب
ورأيتِ النهر سرا ، ذاب فى الصمت الرهيب
ورأيت الشمس لا شمس سوى طيف الغروب
ورأيت الليل قديسا تهادى للغيوب
غامض الأسرار ، يحكى سِتْره نعش الذنوب
فانظرى تهويمة الوادى ، ونادى : ياحبيبي
تشرقِ الدنيا ، ويندى جوُّها من كل طيب
وتُهِلُّ الفرحة الكبرى على قلبى الكئيب
ويعود الأمل الهارب الى عوْد الغريب

وفى المقطع الثانى جاءت عناصر الصور الواقعة فى سياق فعل الشرط ، من حقول دلالية متقاربة ، ومتداخلة ، يشترك معظمها فى مهاد زمنى قصير ، يبدأ من بزوغ الفجر ، وينتهى عند شروق الشمس ، أو بعده بقليل ، ودلالات الصور كلها تحمل البشرى ، وتؤذن بميلاد جديد :

وإذا ما الفجر أضفى نوره فوق التلال
وزكت مئذنة الناسك من عطر الهلال

وإلى الله دعــا الــداعى بــطهــر وابتهــال
وأفـاق الـديـك ينعى خلف تـابـوت الليـالى
وانتشى الـوادى من النـور وصهبـاء الـظلال
ومضى الــراعى إلى دنيـاه فى سفــح الجبـال
واحتسى العصفور فى الروض عبير البرتقـال
وتنــاغى هــزج النحــل بــأفيــاء الــدوالى
وغـدا النهر هـوًى يجرى عـلى صدر الـرمال

أما الصور الـواقعة فى حيـز جواب الشرط فتبـدو أقرب إلى تهـويمات الرومانسية ، وأحلامها السابحة فى عالم الجمال والسحر ، إذ يقول :

فــانـظرى تلك القــرابـين بمحــراب الجـمال
وتــرين السحر سحــر الكون يفنى في خيــالى

ويعقب هذا الجواب شطر أخير ، به يختتم المقطع والقصيدة ، وفيه يتحول السباق من خطاب النفس ، إلى خطاب المفرد المذكر ، الذى نحدس بأنه الكوخ .

ودلالة هذا «الالتفات» فى الأسلوب أن الشاعر كأنما أراد أن يمسك بزمام دفقاته الشعورية ، التى أوغلت فى عالم الخيال ، ليوجهها نحو المحور الذى نلتف حوله فى المقطعين ، وهو «الكوخ» .

وإلى جانب اتفاق المقطعين فى طريقة بناء العبارة الشعرية ، ثمة علاقة ترتيب واقعى وطبيعى يعكسها ترتيب وضعهما فى القصيدة ، فأولهما يدور فى جملته حول مغيب النور ، وانطفاء الأمل ، والخمود الذى ساد مظاهر الحياة ، على حين أن الثانى يوحى فى جملته باشراق النور ، وانبعاث الأمل ، وعودة النشاط ، وهذا هو منطق الواقع ، وطبيعة الحياة .

القصيدة الثانية «قصة الكوخ» ، وهى تحمل أيضا ـ على قصرها ـ سمات القصائد التى كتبها الشاعر عن الفلاح بعد ديوانيه الأول والثاني ، فهى تقدم تقديما شعريا ، صورة الحاضر الرضى الهنىء ، إلى جانب الماضي البغيض القاسى ومافيها من شكلية الماضي يأتى بصوت هادىء ، لا تتصاعد فيه الأنات والزفرات كما نرى فى قصائد الديوانين السابقين بعامة . لكنها تختلف فى بنائها عن القصيدة التى سبقتها ، ولعل عنوانها يشير الى طبيعة هذا البناء ، فهو بناء ذو طابع قصصى ، تتوالى فيه الأحداث مركزة في صور فنية سريعة ، يبدأ فيه الشاعر من الحاضر حيث انقشعت الهموم ، وسرى الإحساس بالسعادة ، ليكون ذلك مشارا لتذكر الماضي :

مرت الريحُ على كوخِيَ في وقت الأصيل
وانا أصغى مع الأطيار فى ظل النخيل
وخطا الأيام تروى قصة الماضي الطويل
وحديث الفأس للربوة من ظلم السنين

وتستغرق الصور الشعرية الدالة على الماضي المقطعين التاليين ، ثم يأتى المقطع الرابع والأخير ليتنامى بالسياق الى نقطة التفجير والتحول من الماضي الى الحاضر :

وتمادى الليل حتى دهم الفجر ظلامهْ
وإذا صوت .... يدوى كالقيامهْ
ردَّ لى أرضى تهتز إباءً وكرامهْ
وضُحىً يهدر بالثورة في كل العيون

- ٣ -

هذا التطور فى تجربة محمود حسن اسماعيل الشعرية التى تتمحور حول الطبيعة ، وخاصة فيما يتعلق بالفلاح أو الكوخ ، حدث مثله أو قريب منه ، فى

وجه آخر من وجوه تجربته الشعرية ، وهو الوجه العاطفى ، مع اختلاف يسير ، فنحن نرى عاطفة الحب بلواعجها وأشجانها تشغل كثيرا من قصائد الديوانين الأولين : «أغاني الكوخ» و «هكذا أغنى» ، ثم ينحسر مدها ، وتتغير خصائصها بعض التغيير فيما كتب بعد ذلك من أشعار فى دواوينه التالية ، أما الاختلاف اليسير الذى نشير اليه ، بين التجربتين ، فهو أنه بينما يقل شعره فى تجربة الحب فى «أغانى الكوخ» ، بحيث لا يزيد على أربع قصائد ، نراه يكثر ويتضاعف فى «هكذا أغنى» ، والعكس صحيح بالنسبة لشعر الطبيعة .

أمر آخر يلتقى فيه شعر الحب ، عند محمود حسن اسماعيل ، مع شعر الطبيعة أو مع جزء منه ، بالتعبير الدقيق ، ذلك هو طغيان الاحساس بالأسى والحزن وهذا الاحساس مرده هنا الحرمان ، فالحب حب ظامىء ، لم يرتو بوصال ، قلما يظفر فيه بلقاء ، وفى ظل الحرمان تتولد فى النفس معان ، وعوالم متباينة قد تكون معانى مُتدنية ، وعوالم فاسدة خبيثة ، وقد تكون معانى رفيعة سامية ، وعوالم دابية طاهرة ، وإلى هذا النوع الأخير ينتمى عالم الحب فى شعر محمود حسن اسماعيل . حقا نلتقى فيه بألفاظ تتنافى مع الايمان والطهر ، كالخمر والسكر ، والكأس ، وما إليها ، لكنها دوالٌ تجردت فى هذا المقام من دلالاتها المعجمية ، لتحمل دلالات أخرى ، مثل الانتشاء بالحب ، والاستغراق فى عالمه . على أن هذه الألفاظ لا ترد وحدها فى نسيج العمل الشعرى ، بل كثيرا ماتصاحبها ، وتمتزج بها ألفاظ من حقول دلالية أخرى ، تزكوبها ، وتتواصل معها على درب العفاف ، والطهر ، والنقاء ، وهى ألفاظ من عالم القيم والشعائر الدينية كالإيمان ، والعبادة ، والتصوف ، والصلاة ، والسجود ، والقنوت ، والمحراب ، والترتيل ، والنبوة ، والكعبة ، وما ارتبط بهذا العالم الروحى ، كالنور ، والهدى ، والرشد ، والتقديس . وهويفتن فى وضع تلك الالفاظ فى سياقات متنوعة ، حتى إن بعضها لينبىء عن الإعجاب الشديد بجمال حبيبته الباهر ، وحسنها الفتان ، فى الوقت الذى يحتل فيه من دلالة الطهر

والشفافية أسمى درجاتها ، فالعينان رحيق بكأس ، والوجه فيه عطر صبابة ، ويُذكرٍّ بطهر . . . . . : (٢١)

بعينيـــك معنىً لستُ بـالــغَ سره ولو قاد نـور الغيب أسرار نظرتى

وليس استمداد بعض الدلالات والصور الشعرية من الدين والتصوف ، أمرًا ينفرد به هذا الجانب من شعر محمود حسن اسماعيل ، في الواقع ، فتجاربه الشعرية الأخرى حافلة بذلك أيضًا .

ومن الطريف أننا حين نبدأ قراءة تجاربه الشعرية فى الحب ، نرى أن من أوائل قصائده ولعلها أول قصيدة تنشر له في هذا المجال ـ قصيدة تبدو مصداقا لتلاقى الدلالات المتعارضة السابقة ، فالقصيدة عنوانها «في المحراب»(٢٢) وهو عنوان يدفع ، من أول لحظة ، إلى ذهن القارىء ، بحقل دلالى ديني ثم ماتلبث قراءة الأبيات الأولى منها أن تدفع إليه بحقل دلالى آخر ، هو الخمر وتوابعها ، وهكذا تتعانق الدلالتان :

أبـــدا أُجَـنُّ إذا تحـــدَّر طيـفـهـــا من عـرشـه الســامى إلى محرابى
وأَهُمُّ أرشف من منابـع حسنهـــا فيض الهـوى المترقــرق المنسـاب
خمـــرا من الألق السَّنى تـدفـقت لا من جَنَى الـتفـاح والأعـنــاب
عافت شفاه الكـون واعتزلت فلم تجـد الحبيب لهـا ســوى أكـوابى
فحسـوتُهـا لم يمــتزج فى جـامهـا إلا الحنـــين لنـورهــا الخـــلاب
تهتـاج فى كبدى ، فتـظمئهـا عـلى رِيٍّ ، وتضرم لـــوعــتى وعـــذابي
الـطهـر فى لألائهــا ، والنــور فى صهبـائهــا ، والنـــار فى أعصـابى

ويمضي السياق الشعرى فى القصيدة ليتكشف عن حقل دلالى آخر ، هو إلهام الفن والشعر ، فالشاعر يرى فى حبيبته مصدر إلهام لشعره ، وهو مصدر آخر

(٢١) ابن المفر ، نشيد الأغلال ص ١١٥ .
(٢٢) أغانى الكوخ ص ٣٧ .

يضاف إلى نهر النيل ، الذى سبق الحديث عنه . وجاء تصويره له فى صور متعددة فى القصيدة ، فهو فى موضع يصور حسنها صوتا شجيا ينفذ الى قلبه الجريح فيأسره ، ويسلم قياده اليه ، لينهل منه أعذب ألحانه :

صدحتْ على قلبى الجريح بهاتف من حسنها ، شادٍ على أعتابى
. . . . له روحى ، وصفق خافقى وتدلهت نفسي ، ومات صوابى
ونهلت ـ أعذب مانهلت ـ روائعا من لحنه ، رفافة الأهداب

وفى موضع آخر يصور هذا الحسن الفاتن بأنه يخترق كل الحجب والأستار ، حيث يكون مصدر وحى بالفن :

يستشرف الفن الرفيع ضياءه ويعب من مجراه كل لُباب
ويراه للفنان وحيا صادقا لمعينه الصافى وفيض عُباب
تنهل ديمته على متعفف يرنو بطرف القانت الأواب

ويدخل الشاعر بالشطر الثانى من البيت حقل الدلالة الدينية ، التى تسبغ على حبه ، بايحاءاتها ، ظلالا من العفاف والطهر ، ويؤكد ذلك بالعودة مرة أخرى إلى حقل تلك الدلالة فى أبيات تالية ، يقول فيها :

أرنو لها فأرى خيالى خاشعا فى مائها ، كالعابد التواب
فى كل هدب رَفَّ من أهدابها رشد لقلب الحائر المرتاب

بل إنه يمعن فى وصف حبه بالنقاء والسمو ، حين يرى فى جمال حبيبته ، خلافا لما يراه الآخرون فى الجمال ، من أنه مصدر إغراء وغواية :

من راح يُغْويه الجمال فاننى أُلْهِمْتُ منك هدايتى وصوابى

وقد يتساءل المرء حينئذ عن كنه ذلك الحب ، الذى كان يهيم به الشاعر ، ويحلق فى أجوائه فى هذه المرحلة . أيتعلق بحبيبة بذاتها ؟ أم هو حب النموذج والمثال ؟ وبعبارة أخرى ، حب الجمال فى صورته المطلقة ، حب الروح الذى يسمو فوق الماديات . نقرأ له فى نفس القصيدة مايتجاوب مع هذا التفسير الأخير إذ يقول :

أهواكِ روحا ساميا . . ومفاتنا عذراء ، كرّمها فؤادى الصابى
حَصَّنتها بالطهر تشرق بينه كالنجم يُلْمِح من خلال سحاب

كما يجد تأييدا له فى تعبيره عن الحبيبة بكلمتى «الصورة» ، و «الطيف» وكلتاهما فى سياقها الشعرى تؤكد التفاف دلالة الحب حول «الجمال / النموذج» الذى لايتمثل فى حبيبة بذاتها . يقول :

هى صورة . . أنا من جنون غرامها وغيابها في حرقة وعذاب
ابدا أُجَنُّ إذا تحدر طيفها من عرشه السامى إلى محرابى

وفى اتجاه هذا التفسير لحب النموذج والمثال تأتى معادلته بين الحبيبة والشرق إذ يرى فى حبيبته «تجسيدا» لخصائص الشرق فى الجمال ، لهذا أحبها :
بيد أنه يعود بعد ذلك ، ليقول :

لولاك ما أحببت مصر ، ولا رنا طرفى لروعة نيلها السكاب
ولما هتفت لريفها بملاحنٍ فضحت هزارَ الروضة المطراب
أنت التى زينتها فى ناظرى فلمحتها بالزهو والإعجاب
لولاكِ لاح النور فى آفاقها نارا ، وحالِى الروض قفر يباب

وحينئذا تستبد الحيرة بالقارىء ، هل تراجع الشاعر عن نموذج الجمال ،

ومثاله المطلق ، واتجه إلى حبيبة بعينها ؟ أو أنه نفس النموذج العام ؟ وما الشرق الذى جعل حبيبته تجسيداً لخصائصه من قبل إلا مصر ، فما أكثر ماشاع فى وصفها بأنها «درة الشرق» ، و «سنا الشرق» حتى توحدت معه ، وصار من المألوف المتعارف عليه في السياقات الشعرية استخدام كلمة «الشرق» للدلالة عليها . أيا كان التفسير فان التقديم الشعرى فى القصيدة يشوبه شيء من الضبابية ، لاسيما وقد أعقب الشاعر تلك الأبيات ، بأبيات أخرى تؤكد تعلق حبه بالعام والمطلق ، وهى الأبيات التى ذكرناها من قبل : «اهواك روحا ساميا . . الخ» . .

وفيما يبدو لنا أن تجربة الحب في شعر محمود حسن اسماعيل لم تبلغ فى ديوانه الأول مستوى النضج الفنى الذى حققته فى ديوانه الثاني ، فعلى حين تبدو قصيدته السابقة «في المحراب» نثارا من الخواطر والدفعات الشعرية التى تقيم الرؤية فى بعضها ، كما قدمنا ، نرى قصيدته «من لهيب الحرمان» مثلا ـ وهى أول قصيدة فى ديوانه الثانى «هكذا أغنى» ـ قد بنيت بأسلوب قصصى ، ظهر فيه صوت الحبيبة في مقابل صوت الشاعر ، فى شكل حوار بنى على صيغتى فعلين هما : «قلت» . وأشاع هذا الحوار فى جو القصيدة قدرا من التفاعل والحيوية ، وأكسب بناءها معنى النمو فى الموقف الشعرى . ومع احتفاظ القصيدة بأبعاد تجربة الحب المشار اليها سلفا ، وهى الحرمان المؤجج لنار الهوى والحب ، والاستمداد من القيم والدلالات الروحية والدينية ، والنظر إلى الحبيبة مصدرا لإلهام الفن والشعر ـ فإن «الحبيبة» تخلصت هنا ـ الى حد كبير ـ من خصائص «النموذج» أو «المثال« ، وبدت ، بظهور ذاتها فى السياق الشعرى ، أقرب الى الواقع الحى . ولنتأمل الأبيات التالية من القصيدة المشار اليها :

غب قليلا عن العيون ، وأنشد خفقات الغرام فى خلواتِك
إن همسا يرفُّ فى ساحة المعبـ ـد أخشى ذيوعه من وُشاتِك
غب قليلا ، وفى دمى لك عهد أنا . . والحب . . والمنى . . لحياتك

أنـا لهفـانُ ! والنعيـم بكـفيـ　　　ـكِ ، دعيني أمت علـى عتباتِـكْ
قـالت : أهدأ فـما عهدتـك يومـا　　　تستثير النوى دفيـنَ شكـاتِـكْ
كم غـزا البين قُـرْبَنـا فَتَصَـبَّرَ　　　تَ ، وَرُمْتَ السلوان من ذكرياتِكْ
قلت : يـالوعتـا لظمـآن جُنَّت　　　روحـه لهفـةً عـلى شفـاتِـكْ

. . . .

آه يـازهـرتى ! لقـد شف روحى　　　ظـمـأ مُحْـرق الى نفـحـاتـكْ
فـارفعى السِّـتْر بيننـا ، ودعيني　　　أَتَحَسَّ الضيـاء من هـالاتـكْ
ربَّ ومضٍ عن لحظ عينيك ساج　　　فَجَّر الوحى من سنا لمحاتـكْ
نهلْتـه عينـاى فـانساب شعـرا　　　عبقـريـا يفيض من نـظراتِـكْ
وهنـا أسـدل الستـار ! وَرَنَّتْ　　　خفقـة : لهفتا عـلى أمنيـاتـكْ

تدور قصائد الحب الأخرى في الديوان نفسه حول الدلالات الأساسية التى ذكرناها من قبل ، وفيها ـ كما فى هذه القصيدة ـ يبدو الستر أو الستار رمزا للبعد والحرمان ، الذى يزيد الحب ضراما ، ويهيج نوازع الحنين والشوق ، حتى انه ليزجى إليها ضرعانة أن ترفعه ، وتروى عاطفته الظامئة ، شفقة به :

سلسـلى لحنك الجـريـح وهـاتى　　　رجـع قيثـارتى ونـجـوى . . . . .
طـال شدوى حيـال قصـركِ شـوقـا　　　فاهتكى السِّتر ، وارحمى خفقاتى[٢٣]

لكنه فى بعض القصائد أسرف على نفسه فى تصوير حزنه ، حتى بدا النسيج الشعرى قاتما كئيبا من كثرة ماحشد من ألفاظ الحزن ، والسواد ، والمآتم ، والأسى والدموع ، والبكاء ، وما اليها من ألفاظ تشاكلها فى حقول دلالتها ، بل انه يصدم القارىء فى أول كلمة من القصيدة ، ناهيك عن عنوانها نفسه :

«دنيا أدمع ومآتم»[٢٤] يقول مستخدما أسلوب الحوار :

---

(٢٣) هكذا أغنى ، اسرعى قبل ان تموت الاغانى صـ ٤٠
(٢٤) الديوان السابق صـ ٢٣

حزين ؟ أجل . . والحزن منادمى فـدنيـاى دنيـا أدمـع ومـآتـم
يقولون : سَوّدت الأغانى وبشرها . . وأصبحت تهذى باللحون القواتم
خيالك أضحى ظلمة سرمدية ترامت على ليل من البؤس فاحم
وشعرك هَدَّته المآسى ، وسوَّدت أغاريدَه في الحب بيضُ المعاصم
تضج على أنثى تجافتك فى الهوى وتبكى بدمع من أسى الشوق عارم ؟
وتُفْنى شبابا فى الغرام وذله وشكواه من سحر العيون النوائم ؟
وتصح فى الأكوان سخريَّة الورى هضيم الحواشي . مستَخَفَّ المعالم

فاذا ما أغضينا الطرف عن هذا المعجم الحزين الذى تنضح به الأبيات السابقة ، وتأملنا ما أجاب به في الأبيات التالية ، ألفينا إجابته تتضمن سمتين من سمات تجربة الحب عنده ، وهما : العفاف والطهر ، وإلهام الشعر :

فقلت لهم : لاتكثروا اللوم إننى تحيرت فى كون عجيب المظالم
شقيت بحبي ، وهو عَفٌّ مطهر وغيرى سعيد في الهوى بالمآثم !

تعلقها عذراء يَنْدَى حديثها صفاءً تجلَّى من عفيف المباسم
هي النور . . أو في النور منها ألاقة هي السرُّ يضوى في غيوب الطلاسم
تلقيت منها وحي شعرىَ ساميا وأُلْهِمتُ منها خالداتِ الملاحم

وعلى الرغم مما قلنا سلفا من تحول تجربة الحب في قصائد ديوانه « هكذا أغني » من التعلق بالمثال والمطلق ، إلى التعلق بكيان بشري يعيش على أرض الواقع ، فإنه قد أفاض على هذا الكيان من معاني السمو والشفافية ، ماجعل حبه يتحول إلى لون من الهيام . يقف هو في محراب هذا الحب يترنم بالوجد والهوى ، عاشقا متيما ، حذرا ـ حين يخلع على محبوبته بعض الصفات المادية ـ من أن يتبادر إلى الذهن شيء يشوه حبه العف ، ويتنزل به إلى درك المادة ، لذا يسارع إلى استدراك ذلك . يقول في قصيدة له بعنوان « أغنية ذابلة » : [٢٥]

(٢٥) هكذا أغني ص ٩٤

يتساقيان معا كئوس الحب صافية من كل كدر . وهذا مانراه عند محمود حسن اسماعيل إذ يقول لصاحبته :(٢٨)

ولـكِ العفـة الـتي عـاد منهـا　　　«مَرْيَميٌّ» الستور فـوقـك مُسْبَلْ
ولكِ الحب ساعدى في وغى الأيا　　　م ، والـقـلبُ وَهْـنـان أعـزلْ
فتعـالَيْ نغيبُ عن ضجة الـدنـ　　　يا ، ونمضي عن الوجـود ونرحلْ
وإلى عُشِّنـا الجميـل . . ففيـه　　　هـزجٌ للهـوى ، وظـل وسلسلْ
وعـصـافـير لـلمـنى نـتـغـنَّى　　　بـالـترانيم بـين عُشْبٍ وجـدولْ

الملمح الثاني ، وهو خاص بتجربة الحب الرومانسية ، ويتمثل في تشكيل بعض الصور من مفردات مثل : « الجدول ، والزورق ، والملاح ، والشاطيء ، والفراغ . . . إلخ ، وهي صور نراها كثيرا في شعر عدد من زملائه ، أعضاء « جماعة أبولو » وخاصة ابراهيم ناجي ، وعلي محمود طه ، وأبو القاسم الشابي ، وبالطبع تكتسب تلك المفردات في السياق الشعري دلالات جديدة ، غير دلالاتها المعجمية لكنها ليست دلالات واحدة في كل المواضع ، بل تختلف باختلاف سياقاتها ، فكلمة « الزورق » ـ مثلا ـ جاءت في موضع (٢٩) للدلالة على شعره الذي أضناه الحب وزلزل كيانه ، بعد أن كان يسكبه من قبل بين يدي حبيبته « عبيرا من روائح الجنات » ، يقول :

وهـو اليـوم زورق من خيـال　　　حـطمته ثـوائر العـاصفـات
مـالمَلَّاحِـه سوى صرخـة اليأ　　　س يُـدَوِّي بهـا لـشط النجـاة

لكن هذه الكلمة نفسها جاءت في قصيدة أخرى(٣٠) ، للدلالة على ذاته المؤرقة بالحيرة والشك :

زورقي في الـوجود حيران شـاك　　　مثقـل بـالأسى ، شريـد مضللْ
أزعجتـه الريـاح ، واغتـالـه الليـ　　　ـل بجنـح من الـديـاجـير مُسْبَلْ

---

(٢٨) هكذا أغني ، قصيدة « أنت دير الهوى وشعرى » ص ٧٢
(٢٩) السابق « أسرعي قبل أن تموت الأغاني » ص ٤٠
(٣٠) السابق « أنت دير الهوى وشعر صلاة » ص ٧٢

. . . . مابال من أُرْخِصَتْ		روحي لها تُمْعِن في جفوتي ؟
بيضاء كالفُلِّ سوى أنها		خالدة الأنفاس في نكهتي[٢٦]
قُدسية الألحاظ إما رنَتْ		قبست من أجفانها عفتي
كم سامرت روحِيَ تحت الدجى		في غير ما إثمٍ ولا ريبة

وقد ظل على التزامه بهذا الموقف ، فيما كتبه من شعر في الحب بعد ذلك ، على الرغم مما فيه من مشقة بالغة على نفسه ، وبوسع القاريء أن يتأمل غزله الرائع في ثغر محبوبته ، ويتأمل في الوقت نفسه مدى تنزيهه لهذا الثغر عن أى شبهة إثم ، بل عن مجرد التفكير في ذلك ، حتى إنه ليوصد هذا الباب جملة :

وثغرُكِ ياوحى الأناشيد رحمتي		إذا ظمأ الأيام أشعل غُلَّتِي
تمنَّع حتى كاد لو خطرت به		بنانُكِ يرميها بإثم الخيانة
كأني به نبع من النور		تخير للحرمان أمنع ذروة
هبيني شعاعا في الضحى رفَّ حوله		وصلى ولاقى الله في خير بقعة

وفي ضوء ماقدمنا من محاور دلالية لتجربة الحب في شعر محمود حسن اسماعيل ، يمكن القول بأن هذه التجربة قريبة الشبه بما نراه في الغزل العذري عند الشعراء العرب ، فقد ذهب قيس بن الملوح في حبه لليلى إلى حد الوله .

كما أنها تحمل ملامح شعر الحب عند الشعراء الرومانسيين في العصر الحديث ، ونستطيع أن نضيف ملمحين آخرين فيها ، يؤكدان شبهها بالغزل العذري ، وانتماءها إلى تجربة الحب الرومانسية ، أولهما دعوة الحبيبة إلى الابتعاد عن هذا العالم ، والانطلاق إلى عالم آخر ، ليس فيه أحد من بني الإنسان ، إلا أن هذا العالم يحمل طابع البداوة في الغزل العذري ، أما لدى الشعراء الرومانسيين فهو عالم مثالي ، يرسمه خيال الشاعر ، ليحظى فيه بلقاء حبيبته ،

(٢٦) أسلوب الاستثناء هنا من قبيل ماأسماه البلاغيون العرب « تأكيد المدح بما يشبه الذم »

وكلمة « الجدول » في بعض السياقات[٣١] رمز لمعنى ، لا أستطيع أن أقول إنه محدد تحديدا قاطعا ، وإنما أقول أنه يشع ـ بمقتضى علاقاته بقيم لغوية أخرى في السياق ـ إيحاءً بالسعادة الغامرة :

جدولى لم يزل يصفق للحـ ـب وتهفو بشطه قُبرَّاتي
والصبابات مايزلن يُحَوِّمْـ ـن فيكرُبْن علة النسمات
والأغاريد مثلما كن بالأمـ ـس يُهازِجْن بلبل الربوات

لكنها في موطن آخر[٣٢] تبدو رمزا لعطاء سخي من ألحان جميلة ، فهو بعد أن صور حبيبته في صمتها بأنها آية فجر عليها من الجلال معينه ، راح يجتلي بعض أعضائها الظاهرة ، في ذلك الصمت الذي يلفها ، فيقول :

بيت شعر على جبينك غاف أيقظ الصمت سرَّه وفنونهْ

.. ..
.. ..

......

ثم قال عن الثغر :

وعلى الثغر جدول من أغانٍ آه لو في جوانحي تسكبينهْ

أما كلمة « الملاح » فقد استخدمها « معادلا » لذاته ، أو رمزا دالا عليها ، مثلما استخدم « الزورق » . وكثيرا مايكون ذلك في سياق التعبير عن الحيرة ، ومعاناة الهم ، ومشارفة ايأس :

ليت ملاحِيَ الضلولَ هدتْهُ بارقات الهدى لشط الفناءِ
طال في الليل سبحه وهو حيرا ن شجتْه مضاضة الإعياءِ
وطحت بالشراع هباتُ ريح عاصفات من زعزع نكباءِ

وعلى أي حال فقد ظلت علاقة الحب في ديوانه « هكذا أغنى » قائمة في عمومها كما ذكرنا من قبل ، على أساس تسامي نظرة الشاعر إلى حبيبته ،

(٣١) هكذا أغني ، « أسرعي قبل أن تموت الأغاني » ص ٤٠
(٣٢) السابق ، قصيدة « حين أطرقت » ص ٥٨

ووضعها في أعلى المنازل ، وتقديم نفسه عاشقا متولها ، مقامه من حبيبته مقام الأدنى من الأعلى ، يتوسل اليها بكل مايستطيع لكي تسعده بنظرة أو لقاء ، ولم يتجاوز ذلك إلا في بعض المواضع القليلة ، حين راح يعاتبها ويدل عليها بتخليدها في شعره ، رافعا بذلك ذكرها بين العالمين ، وكأنها واحدة بواحدة ، لقد رد إليها الجميل ، وبادلها فضلا بفضل :

ماذا جنيتُ وروحي في طهارتها ... أزكى لحبك من طيب الرياحين ؟
نسخت حسنك روحا ساميا أَلِقًا ... وكنت كالناس من ماء ومن طين ؟
وظَلْتُ أُبلى شبابي في صيانته ... وأنت بالهجر والتعذيب تُبْليني
خَلَّدته بأغاريدي ورحت به ... أُزْهَى على كل فتان ومفتون

وعبارة الشاعر تنطوي ، من جهة أخرى ، على إحساس بذاته ، واعتداد بموهبته الفنية وهو إحساس سنتبينه في مواضع أخرى من شعره ، بل إنه يزداد جلاء في أبيات تالية لتلك التي سبقت ، إذ راح يصف شعره الذي تغنى فيه بحبيبته ، بقوة التأثير وعمق النفاذ ، إلى حد أنه لو كان وجهه إلى عوالم السماء ، أو الجماد الأصم ، أو الكون بأسره ، لاستجابت له ، وصدعت بأمره :

لو كنت أهديته للنجم من قلقي ... لَخَرَّ من برجه العالي يواسيني !
أو كنت أهديته للصخر من ظمئي ... لفجر السلسل الرقراق يُرْويني !
أو كنت أهديته للكون من شجني ... لحار دمعة مفجوع تواسيني

- ٤ -

وقد سبق أن أشرنا إلى اعتماد محمود حسن اسماعيل في تقديم رؤيته الشعرية ، على الصورة المجازية ذات المدلول الحسي ، التي تجنح كثيرا إلى الإغراب . والواقع أن هذا الضرب من التصوير الشعري عنده ليس إلا نمطا واحدا من نزعته إلى استخدام اللغة الحسية ، لا بمعنى اللغة التي تقدم صورا حسية جامدة للأشياء أو المعاني والخواطر ، وإنما نعني بها تلك اللغة التي تغتني بطاقة إيحائية شعورية ، بسبب ارتباطها بمدلولات حسية في معظم الأحيان ،

درجات الإحساس ، فهو لهذا يحشد عددا من الصور التشبيهية المتوالية ، التي يستدرك بعضها على بعض ، أو يوحي بعضها بما قد يفلت من بعضها الآخر . وفي بعض الأحيان تبلغ هذه التشبيهات حدًّا من الكثرة ، يتصور المرء معه ان محمود حسن اسماعيل لم يدع بعده زيادة لمستزيد ، لكن من الصعب في هذه الحال القول بأن هذه التشبيهات الغزيرة تتنامى في السياق ، ويسلم بعضها إلى بعض ، فغالبا ماتكون تشبيهات متجاورة ، وليست متنامية ، وربما يؤدي ذلك إلى خلق انطباع مؤداه أن الشاعر يستعرض قدرته البيانية . ويمكن ان نستعرض في هذا الصدد تصويره للشعور بالخيبة الشديدة ، والإحباط المدمر الذي جعله حطاما من جراء لواذ صاحبته بالصمت ، وهجرها له أمدا طويلا :(٣٥)

جاثم في التراب . . كالأمل الخا — ئب في خاطر ذبيح الشَكاةِ !
كالشجى في اللهاة ! كالهمِّ في المهـ — ـجة ! كالموت في ربيع الحياة !
كرمام القبور ! كالبيدر المهجـ — ـور ! كالرجس في جُنوب العصاة !
كحفيف الظلام في أذن الغا — ب ، كإثم يطيف عند الصلاة !
كورود الخريف ماتت على الأيـ — ـك ، ومات الشذا على الورقات !
كرفات الأحلام في عالم النسـ — ـيان ضاعت بظله أمنياتي !
كأنين الغريب في وحشة اللـ — ـيل ! كلطم النوادب الثاكلات !
كفحيح بريق سم المنايا — نفحتْه الحيَّات في الكَسِرات !
كنشيج الأيتا مَلُّوا من الندمـ — ـع ، ومالوا برعشة الآهات !
كخيال الندمان ! كالنغم الحـ — ـيران دَسَّت رنينه أبياتي !
كدخان الأكواخ تنفخه الريـ — ـح فيفنى في ظلمة الأمسيات !
كحَنُوط الأكفان في جَدَث زفَّت — عليه نوائحَ هَبَّة السافيات !
كجبين المشنوق خطَّ عليه الـ — ـموت أسطار عمره النحسات !
هكذا صرتُ بعد ماغبتِ عني — في الأسى والنحوس ضاعت حياتي !

---

(٣٥) السابق ، « أسرعي قبل أن تموت الأغاني » ص ٤٠

سواء أكانت بأسلوب المجاز أم بأسلوب التشبيه ، وفي كليهما يتجاوز النمط التقليدي الذي يقوم على وضوح العلاقة بين طرفي الصورة ، ومنطقيتها بل إنه ، في أسلوب التشبيه كثيرا مايخالف الاستخدام السائد ، في كون الطرف الثاني (المشبه به) أمرا حسيًا ، حيث يعمد هو إلى استخدام المعاني والمدلولات الذهنية ، ليقرن بها غيرها ، وهو يفعل ذلك لا رغبة في المخالفة ، وإنما لبث إحساس ، أو خلق مناخ شعورى معين ، يعين على توصيل مايريد . ولننظر مثلا تصويره لإطراق محبوبته بـ « الخيال » في خاطره الساجي إذ يقول :(٣٣)

أطرقت كالخيال في خاطري السا　　　جي وكالنبع في الظلال الحزينه

وتشبيهه هذا الإطراق في الظلام بـ « الأبد الوسنان » و « صمتة الغيب » ، و « ريحانة المساء » :

أطرقت في الظلام كالأبد الوسـ　　　ـنان مافَرَّت الدياجي سنينهْ
صمتة الغيب غلَّفَتْـه يد اللـ　　　ـه ، واخفت عن العقول كمينهْ
مثل ريحانة المساء جفاها　　　نسمٌ منه ، فاستطابت سكونهْ
يعبق المرج في الدجى من شذاها　　　وَهْي وسنى بين الروابي سجينهْ

وقد سبقت الاشارة إلى تشبيه حبيبته في الصمت بأنها « آية » ، ومن هذا القبيل أيضا تشبيهه لها بـ « اللحن العبقري على فمه »(٣٤)

. . . .　　　. . . . .

. . . .　　　. . . . .

أنت لحن على فمي عبقري　　　وأنا في حدائق . . . بلبل

وفيما يتعلق باستخدامه لأسلوب التشبيه أيضا ، تجدر الإشارة إلى ظاهرة أخرى ، هي اعتماده على التشبيهات المتتابعة أداة لتقديم معنى أو إحساس معين ، وكأنما يحرص على ألا تفوته جزئية من جزئيات المعنى ، أو درجة من

---

(٣٣) هكذا أغني ، « حين أطرقت » ص ٥٨

(٣٤) هكذا أغني ، « أنت دير الهوى وشعري » ص ٧٢

ومن الواضح أن بعض التشبيهات ذات الترتيب المتقدم في النص ، تبلغ المدى في تصوير الاحساس بالحزن ، والدلالة عليه ، بحيث تبدو التشبيهات التالية لها ، إما أدنى منها في أداء هذه الدلالة ، أو مساوية لها ، في أحسن الأحوال ، ونشير هنا بخاصة ، إلى التشبيه الذي يقول فيه : « كالموت في ربيع الحياة» فليس هناك ، فيما نتصور ، تشبيه آخر من التشبيهات التي أتت بعد ذلك في السياق أدل منه على الإحساس بالحزن ، وذلك يؤكد ماقلناه من قبل من أن الإكثار من التشبيهات التي تلح على معنى أو إحساس واحد غالبا مايفقدها عنصر التنامي .

ونجد هذا الإسراف في استخدام التشبيهات المتتابعة ، وفي حالة شعورية مشابهة ، في قصيدة أخرى له بعنوان « أنا »[٣٦] كتب تحت هذا العنوان عبارة تقول : « . . . إلى التي حملت لي الأسلاك شدوها بأغاريدي . . وعتابها الغامض على صمتي ! » ثم تبدأ القصيدة بمخاطبة الصوت على نحو مايأتي :

أيها الصوت ! من وراء الغيوب — كيف هيجتَ مِزْهري للنحيب ؟
أنت أشعلتَ ماضيا مزق الرو — حَ وألقى حطامها في اللهيب
أنت عاتبتني على الصمت . . فاسمعْ — نغمات الجراح تحت الجنوب
لا تلمني فإن صمتي شعر — ألبسته الأيام ذل الغريب

ثم تبدأ بعد ذلك سلسلة من التشبيهات تركز دلالاتها جميعا على مآل إليه الشاعر من سوء الحال ، وهي تشبيهات تستغرق القصيدة بكاملها فيما عدا البيت قبل الأخير :

أنا همس يموت في قلب ناي — نبذته الرياح خلف الكثيب
أنا ترنيمة الحزانى . أنا اليُتْـ — ـمُ ! أنا الشجو ذائبا في القلوب
أنا حظ التراب من موكب الدنْـ — ـيا ! وفي القبر ذرَّة من نصيبي
أنا نوح المظلوم بين زحام الدهـ — ـر يدعو وماله من مجيب
أنا جرح يدب في هذه الأر — ض ، وقد مل عائدي وطبيبي

(٣٦) هكذا أغني ص ٥٥

أنا زهر النعوش مات عبيري أنا وغدت بهجتي رماد الخطوب
صمت الكهوف يهتز للوحْـ ـي إذا هلَّ في السكون الرهيب
أنا فَنٌّ معطل سجنتُه .... ثورةُ الحب في الغرام الكئيب
فأعيدي الحديث ياجارة السلـ ـك ونوحى لعاشق مكروب

وفي مقابل هذه اللوحة المأساوية الكئيبة ، تأتي لوحة أخرى تفيض بشرا وسعادة ، لكن التشبيهات فيها تنصب على « الآخر » وليس على « الأنا » ، ويبلغ عددها خمسة وعشرين تشبيها أو يزيد . وكأن محمود حسن اسماعيل يقيم بذلك نوعا من التوازن بين المشاعر المتضادة . يقول :[٣٧]

أنتِ نبعى ، وأيكتى ، وظلالي وخميلي ، وجدولى المتسلسلْ
أنتِ لي واحة أفىء إليها وهجير الأسى بجنبىَّ مُشْعَلْ
أنت ترنيمة الهدوء بشعرى وأنا الشاعر الحزين المُبْلَبَلْ
أنت تهويدة الخيال لأحزا ني ، بأطيافف نورها أتعلَّلْ
أنت فجري على الحقول .. حَياةُ .... ، ونَشْوة ، وتهللْ
أنت تغريدة الخلود بألحا ني .. وشعر الحياة لغو مهلهلْ
أنت لي زهرة على شاطيء الأحـ ـلام تُرْوى بمهجتي وتُظلَّلْ
أنت شعر الأنسام وسوست الفجـ ـر ، وذابت على حفيف السنبلْ
أنت سحر الغروب ، بل موجة الإشـ ـراق عن سحرها جَنانِىَ يُسْأَلْ
أنت صفو الظلال تسبح في النهـ ـر وتلهو على ضفاف الجدولْ
أنت عيد الأطيار فوق الروابي أقبلي ، فالربيع للطير أقبلْ
أنت هَولى ، وحيرتي وجنوني يوم للحسن زَهْوَةٌ وتدلُّلْ
أنتِ نبع من الحنان ، عليه أطرق الفن ضارعا يتوسَّلْ

والملاحظة التي نضيفها إلى ماسبق أن الإسراف في استخدام التشبيهات المتوالية على هذا النحو قد يفضي حينا إلى شيء من التكرار ، وحينا آخر إلى شيء من التمحل .

---

(٣٧) هكذا أغني ، « أنت دير الهوى وشعري » ص ٧٢

ومصداق ذلك مانراه في النص السابق ، فالبيت الذي يشبه فيه حبيبته بالكأس ، والكرمة ، والمدام ، يتعدد فيه التشبيه ، كما نرى ، لكن دون أن يضيف التشبيهان الثاني والثالث إلى التشبيه الذي سبقهما أى دلالة إضافية ، كذلك فإن تشبيهه حبيبته في بيت آخر ، بأنها « هَوْلُه » تشبيه يثير الرعب ، فضلا عن افتقاده التجانس مع التشبيهين التاليين له من جهة ، وافتقاده الانسجام مع سائر التشبيهات الأخرى في النص التي تترقرق بالسعادة والأمل والحب ، من جهة أخرى .

ويمكن اعتبار هذه الظاهرة فرعا لظاهرة أخرى ، تشيع في شعر محمود حسن اسماعيل أو ترتبط بها ، على نحو ما ، وهي تتبع المعنى ، ومحاولة استقصاء مايتصل به من دلالات قريبة منه ، أو مشابهة له ، في قصيدة له بعنوان « الصاخب المجنون »[٣٨] يصور مااعترى المحب العاشق (يقصد نفسه) من الهم ، فيقدمه أولا بأنه « حزين » ، وثانيا « جريح » ، وثالثا « شريد » ، فيقول :

لقد طال في صمت الليالي نداؤه ... لمن نَوْحُه تحت الدجى وبكاؤه ؟
حزينٌ ذوى في الهم ضوء شبابه ... ومات على هول المآسي بهاؤه
جريحٌ أَضَلَّ الطبَّ سرُّ جراحه ... فيا رحمتا يارب ! أين دواؤه ؟
شريدٌ ترامى في الحياة مضيَّعا ... فما عيشه فوق الثرى وبقاؤه ؟

والحزن ، والجرح ، والشرود كلها مما تبتئس منه النفس ، وتنقبض ، وفي القصيدة نفسها تبدو الظاهرة مرة أخرى ، حين يصور طبيعة « الضراعات » التي يرسلها المحب العاشق من سويداء قلبه ، مفعمة بكل الحب والنقاء والجمال ، وذلك من خلال مجموعة من العناصر تتوافق في بث هذه الدلالات ، أو ماهو قريب منها :

(٣٨) هكذا أغني ص ٣٤ .

ضراعاتُ معمود إذا القلب نصَّها يفيض على سود الليالي ضياؤه
مُجَمَّعةً من كل سر محجب .. تغلغل في قلب الوجود خفاؤه
من الحُلُم البسام في هالة الرؤى يرفُّ على دنيا الحزين رُواؤه
من السُّحرة الفيحاء تندى رَباتها بوادٍ على شط الخلود ثواؤه
من الجدول الرقراق في ظُلل الضحى يُعانق أفياء الخميلات ماؤه
من الدعوات البيض في ثغر ساجد إلى الله يرقى في الصلاة دعاؤه
من الزهر غيسانا ، من العطر نافجا من الريف وسنانُ المروج مساؤه

وقريب من الظاهرة السابقة ، أو امتداد لها ، مع شيء من الاختلاف ، مايمكن تسميته « توليد الصورة أو تنميتها » ، بمعنى عدم الاقتصار على عنصرها الأساسي الذي يمكن من خلاله تقديم الدلالة الشعرية المطلوبة ، وإنما ينمي هذا العنصر بذكر مايتبعه او يرتبط به ، حتى يتسع إطار الصورة ، وتمتد أطرافها ، من ذلك مثلا ماصور به نفسه حين أضناه هجر الحبيبة وبعدها عنه . لقد اتخذ من « الهيكل » الثاوى داخل « كهف » مظلم عنصرا اساسيا للصورة ، ثم راح ينمي هذا العنصر ، فالهيكل مكان مقدس في معبد النصارى ، ومن توابعه « الرهبان » و « الصلوات » التي يؤدونها فيه . كذلك « الكهف » المظلم يرتبط به « البوم » و « الأفاعي » والرياح التي يشبه صوتها العويل في الصمت المخيم على الصحراء أثناء الليل . وهكذا . وهذه هي الصورة كما قدمها الشاعر :(٣٩)

هيكل من فواجع الكون ثاوٍ بين كهف مُجَنح الظلماتِ
الأفاعي رهبانه ، وصدى البو م هتافُ الرهبان في الصلواتِ
ورياح الدجى تَزِفُّ حواليـ ـه ، وتنعى في صمته مُعْولاتِ

وقد مضت الاشارة الى تصوير الانتشاء بالحب و « الجام » و « الظمأ » و « الرى » . وهذا الاعتماد عنصرا اساسيا ، في تشكيل الصورة ، ثم

(٣٩) هكذا اغني ، أسرعي قبل أن تموت الأغاني ص ٤٠

تنميتها ، على نحو شبيه بما سبق ، نراه كذلك في موضع آخر[٤٠] ، مع ملاحظة اختلاف الدلالة بين الصورتين . فالخمر هنا ليست مجازا عن نشوة الهوى والحب ، كما في الصورة السابقة ، وانما هي مجاز عن ملازمة الحزن له ، فكما ان الخمر تعلق برأس شاربها الى الحد الذي يشق عليه التحرر من سلطانها ، كذلك الحزن أضحى ملازما له لا يفارقه. ولم يكتف محمود حسن اسماعيل بالوصف ، الذى هوعماد الصورة، وانما راح ينميها ، ويتعقب العناصر المحيطة بها ، او المتصلة بها على نحو أو آخر يمهد أولا للصورة بقوله :

إيه ياليل ! قُدَّ لى من حواشيـ ـكَ حجابا ، وناجني في خفاء
لا تُذِعْ شجوِىَ الكئيب ولا تكـ شفْ دموعي لأعين الرقباء
خلِّني للدموع وحدى أناجيـ ـها وحيدا في العزلة السوداء

ثم يأخذ في تشكيل الصورة المشار اليها فيقول :

أنا من كأسها شربت صبيا حُمرةً سلسلت من البأساء
عُصرت من مطارف الألم الدا وى بقلبي ، وعتقت في دمائي
تَخِذَت جامها المحاجر ، والسا قِى همًّا يؤج في أحشائي

وفي بعض الأحيان يؤدي تنمية الصورة الشعرية ، مع التركيز على عناصر الطرف المستعار ، إلى أن تصبح رمزا دالا على موقف متكامل ، على نحو مانرى في تصويره لموقف ارتوى فيه بلقاء حبيبته ، لكنه كان لقاء قصيرا لم يلبث أن أعقبه فراق ، فتبددت فرحته ، وغشيه إحساس ثقيل بالهم والأسى . يرمز إلى هذا الموقف بحديقة كانت غناء ، ثم صوحت عيدانها ، وهجر أليفها من الحمام الصادح عشه فيها ، وبدلا من الأنسام الرقيقة التي كانت تنعش النفس ،

(٤٠) السابق ، « دمعة في قلب الليل » ص ٨٥

وتبعث الأمل ، وتوقظ الحب ، هبت رياح سموم تقتلع الأخضر واليابس ، وتملأ الجو بأصوات منكرة مخيفة .(٤١)

ولما تلاقينا وكاد صفاؤنا يُرَفِّه من وجد القلوب الهوائم
تصاوحت العيدان في جنة الهوى وجافى رفيق اللحن عش الحمائم
وبُدِّلت الأنسام بين أراكها فحيح أعاصير ، ولفح سمائم
كأن اختلاج النور فوق حطامها من الألق الخابي تهاويل واهم

وقد يمنح مثل تلك الصورة الرامزة عنصري التشخيص ، والحوار ، فتكتسب بذلك طابع البناء الدرامي الحي . صنع ذلك في القصيدة السابقة نفسها ، إذ قدم صورة حديقة فيحاء ، زكية الرائحة ، ريانة النسيم ، هجرها بلبلها الذي طالما شدا بألحانه فوق مروجها الخضراء ، وحينذاك توجه الشاعر الى روابيها سائلا عن ذلك البلبل الطروب ، فوجمت أول الأمر ، ثم مالبثت أن أشارت إلى مكان بعيد فوق صخور صماء ، حيث قبع هناك في انكسار وصمت حزين يصطلى بهجير الصحراء . والشاعر يتخذ من هذه الصورة النامية الحياة « معادلا » أو رمزا لموقف شعوري ، هو موقف السعادة بالحب وارتشاف أحلى أفاويقه ، والتغني بأعذب ألحانه ، ثم زوال هذه السعادة سريعا ، ومعاناة آلام الهجر والفراق .

وغيسانةِ الأفياءِ وهنانة الصَّبا مشوَّدة الأطياف ريَّا النسائم
سألت رُباها : أين بلبلك الذي تغنى طويلا في المروج النواسم
فأطرقت الأغصان حزنا وأصبحت كمرتبك من حيرة الفكر واجم
وقالت : بعيد عن ظلالي مكانه هناك على صم الصخور الصلادم
بفيفاء ملَّ الصمت فيها مقامه نسيل الخوافي مستهاض القوادم
تمزِّق أرواح الهجير شغافه وتُصليه من لفح السوافي بجاحم

(٤١) هكذا أغني « دنيا أدمع ومأتم » ص ٢٣

- ٥ -

لقد ألمحت من قبل إلى أن تجربة الحب في شعر محمود حسن اسماعيل ظهرت بوضوح في ديوانيه الأولين « أغاني الكوخ » ، و « هكذا أغني » ، وأنها بلغت عنفوانها ، واستحوذت على عدد أكبر من القصائد في الديوان الأخير منهما بخاصة وأن هذا المد العاطفي تراجع وتغيرت بعض خصائصه ، فيما كتب بعد ذلك من أشعار تضمنتها دواوينه التالية . وذلك مانراه بوضوح في ديوانه « أين المفر » ، الذي يعد ثالث ديوان له بعد ديوانيه السابقين . . فقد خفت نغمة الحزن العالية ، وهدأت كثيرا عن ذي قبل ، وبات الخطاب الشعري أكثر التفاتا إلى الماضي ، واستدعاء له ، وحنينا إليه ، على نحو يؤكد انتماء الشاعر الى الاتجاه الرومانسي ، فالحنين إلى الماضي ، واسترجاع ذكرياته الجميلة ملمح بارز من ملامح هذا الاتجاه .

وصاحب هذا التطور في طبيعة تجربة الحب عن الشاعر تطور آخر في البنية الايقاعية ، إذ كثر استخدامه للشكل المقطعي بتنويعاته المتعددة ، ولا يعنى ذلك ارتباط التنويع في الشكل الموسيقي بما طرأ من تغير على تجربة الحب عنده ، بقدر مايعنى رصدا لخطواته على طريق الفن .

ومن ابرز القصائد ، فيما نحن بصدده ، قصيدة «ليل وريح وحب» (٤٢) فهى تحمل الملامح الفنية السابقة وتمثلها تمثيلا جليا ، وقد بنيت على نفس النسق الذى جاء فى عنوانها ، فجاء عنصرا «الليل» و «الريح» متعاقبين ثم تلاهما «الحب» الذى هو حجر الزاوية فيها ، وكأن الليل والريح معا ليسا الا مهادا شعوريا له ، على هذا النحو جاء المقطع الأول من القصيدة :

أنين الليل يُشْجيني !
ونوح الريح يُبْكيني !

---

(٤٢) أين المفر ، (الطبعة الثانية سنة ١٩٦٨م) ص ٥٧ .

هناك صدى يناديني
وروح رفَّ يدعونى
أأنت هنا ؟ اجيبيني !

وفى هذا التشكيل الموسيقى الذى التزم فيه الشاعر بقافية موحدة في جميع الشطرات المنفردة ، راح يقدم مايشبه أن يكون «ثنائيات» غنائية ، من عالم الحب ، مزاوجا بين «ضمير الخطاب» الدال على الحضور ، و «صيغة الماضي» الواشية بذكريات حب منقضية ، يستدعيها إلى الوعى والشعور ، بذلك الخطاب :

عشقتك كرمة سكرى
رأيتك هـالـة حيرى
سمعتك نغمـة حَرَّى
تهيج دمى وتكويني

وقد ينحرف السياق عن صيغة الماضى إلى صيغة الحاضر ، فتأتى العبارة الشعرية بأسلوب الخبر عن الحاضر ، أو بأسلوب الأمر الدال على خطاب الحاضر كما فى المقطعين السادس والسابع ، بيد أنه سرعان ما عاد إلى الماضي في المقطع التالى مباشرة مستخدما صورة رامزة للتعبير عن «لحظة الميلاد» فى الحب ، وهى صورة شبيهة فى تشكيلها ، بتلك الصورة التى رأيناها من قبل فى قصيدته «دنيا أدمع ومآتم» ، من حيث الاستعانة بعناصر الطبيعة لبعث بعض المعانى والدلالات من خلالها ، الا أن الصورة هنا أبسط بناء وأقل دراية ، فضلا عن أنها تتوقف هنا عند نوع واحد من الإيحاءات وهى الايحاء بالسعادة ، والنشر ، والأمل :

ظللْتُ أطـوف بالألحانْ
على ارض مـن النسيان

أغنيهـــا . . ولا آذان
ولا عُشٌّ ، ولا أغصانْ

ولا طير يسليني !

. . . .

وإذ بخميلـــة خضـــراء
تُراعشُ فوقها الأضـــواء
كأن قد سُقِيتْ من الصهباء
ومن غـــزل وسحـر غنـاء

وإلهام وتلقين

. . . .

وفيها أنت ياليـلاى
سُلـوٌّ يانـع لبكـاي
وفجر رائع لدجاى
وخلد سامع لغناى

يعللّني ، ويوحيني

وعلى أن استخدام أسلوب «الخبر عن الحاضر» ، أو الأمر الدال على خطاب الحاضر ، فى بعض المقاطع ، لايعنى تقديم رؤية شعرية من الحاضر ، لأن الدلالات الواقعة فى حيزهما إنما تشكلت من الماضي . وليس أدل على سيطرة الماضى على الشاعر فى هذه القصيدة ـ بالاضافة إلى ماسبق ـ من استئثار الصيغ الدالة عليه ، بالمقاطع الخمس عشرة الأخيرة من القصيدة ، وهو مايزيد على نصف عدد مقاطعها . وفى المقاطع الستة الأولى من تلك المقاطع الخمس عشرة كانت نقطة البداية دائما بصيغة الماضي ، مما يجعل حركة الدلالات الشعرية كلها فيما بقى من المقطع ، تدور فى فلك الماضي . وهذا ـ على سبيل المثال ـ المقطعان الخامس عشر ، والسادس عشر :

خطرتِ على ضفاف النيلْ
كــرؤيا تطلب التأويــلْ
خطـاكِ بمسمعـى ترتيـلْ
. . . .
وكـان الأفق كالمحرابْ
وركب الريح كالأوابْ
يطوف مدندن الأسرابْ
كصـوفى يـدق البــابْ
على سر النبيينِ(٤٢)

اما المقاطع التسعة الأخيرة فقد استأثرت بها صيغة واحدة ، هى الصيغة «الأم» فى التعبير عن الماضي ، ونعنى بها الفعل «كان» ، وقد استخدمه الشاعر فى نسق تكرارى بلغ سبعا وعشرين مرة ، بالإضافة الى وجوده على رأس المقاطع الخمسة السابقة مباشرة . وكان خبر هذا الفعل الناقص فى المقاطع التسعة يتكون احيانا إما من الشيء ومايلازمه ، أو من الشيء وضده ، وذلك مظهر من مظاهر تتبع المعنى والإلحاح عليه الذى أشرنا اليه آنفا ، ولنتابع ذلك فى المقاطع التالية :

وكنتِ الشجو والأحلامْ
وكنتِ الدمع والأسقامْ
وكنتِ متاهة الأوهام
وكنتِ مضلة الأيام
تحيرنى وتهديني
. . . .
وكنتِ الصمت والإفصاحْ
اقلبها فتدميني

(٤٢) تحريك نون جمع المذكر السالم فى كلمة «النبيين» ليس هو اللغة الفصحى وانما هو لغة بعض قبائل العرب ، وقد اضطر الشاعر الى ذلك لضرورة القافية .

. . . .

وكنتِ ضحى وإشراقا
وكنتِ هوًى وأوراقا
وكنتِ سنًا وإبراقا
وكنتِ مُنًى وآفاقا

لوادى الغيب ترميني

وقد جاء القطع الأخير مشحونا بكل دلالات الحسرة والأسى على الماضى ، الذى لا أمل فى عودته ، وإن بدا الشاعر متشبثا به ، متمنيا الرجوع إليه ، ولكن هيهات !!

ودارت بالهوى الأيامْ
فأين الحب والأحلامْ ؟
وأين الكوب والأنغامْ ؟

. . . .

إلى الماضى أعيديني

وفى بعض القصائد(٤٤) كان الرجوع الى الماضى من خلال الهجوم على الحب ، نفورا من عذابه وآلامه التى شقى بها :

سئمت عذاب الحب . فليمض عطرُه وسحـر أغانيـه الى غـير رجعـة !
سقـانى بمـا لم يُسـق منــه محـير على الارض، يُسْقَى الموت فى كل خطوة
وقيــد أيــامـى بنــارٍ حملتهــا مـقـيـدة الأنـفـاس حـول سريـرتى

وإذ يتوصل الى حبيبته أن يساعده فى نسيان هذا الماضي وطى صفحاته ، تتوارد صور رمزية ، تنفث دلالات البهجة ، والمتعة ، والسعادة النادرة فى

---

(٤٤) اين المفر ، نشيد الأغلال ص١١٥

والسعادة النادرة فى الماضي ، وذلك كله يؤكد شيئا واحدا ، هو انتقال تجربة الحب فى هذا الديوان ومابعده من طور الحاضر الى طور الماضي :

سلانا حبيب الروح ياطيف روحها أَغثْ شجنى ، وارحم شبابى وعلتى
أعنى على نسيانها ، وامض طائرا يعيش على ذكر الهوى فى الخميلة
تركت لك الماضي ربيعا مقدسا فأيان تُطْرِق فيه تسمع نميمتى
نفسه جلال ـ مثلما فيك ـ خالدٌ وفيه ـ كما فيها ـ عوالم هيبة
وفيه رُبى خضرُ الظلال عوارف بسر هوانا فى شذى كل زهرة
فطف مثلما طفنا زمانا بساحه وذق فيه طعم السحر من كل ذرة
وناج طيورا لم يزلْن بأفقه يُرتِّلْن توراة الهدى كل ليلة
وحَوِّم على غدرانه تلق عندها أماسينا سكرى على كل ضفةِ

وإذا كان الالتفات إلى الماضي سمة من سمات التطور فى شعر الحب عند محمود حسن اسماعيل ، فيما كتبه بعد ديوانه الثانى «هكذا أغنى» ، فان هناك سمة أخرى تجدر الاشارة اليها ، وهى تحول موقف الحبيبة من الصمت ، والتدلل ، وتكتم الحب ، وإسدال الستر بينها ، وبين الشاعر ، الى البوح بالحب ، والانضاء بتاريحه واشجانه ، الى حين يبدو الشاعر أكثر تماسكا ، وضبطا لمشاعره ، وأقرب الى التدلل عليها . الموقف الشعرى في هذه المرحلة على النقيض مما كان عليه في المرحلة السابقة ، وفى هذا الصدد نشير إلى قصيدة «من لهيب الحرمان» فى «هكذا أغنى» التى سبق أن اوردنا بعض أبياتها .

ولم تنته القصيدة إلا بإسدال الستار كذلك ، إذ يقول بيتها الأخير :

وهنا أسدل الستار ! ورَنَّت خفقة : لهفتا على أمنياتك !

وفيما بين المطلع والختام يجرى حوار بين الشاعر وحبيبته يرسل الشاعر فيه أحر الزفرات وأعمق النفثات بينما تلوذ هي بالصبر وتدعوه إلى التجلد ، في مقابل هذه القصيدة تأتي قصيدة « الوهج الأخير » في « أين المفر » لتمثل بدايتها رفعاً للستار ، الذي أسدل هناك :

ولمـا رفعتُ السِّــتر عنهـا وجـدتهـا	ولا حزنَ . . إلا أنها أدمع السر[٤٥] !
بكاء عميق الشجو ، دريه من رأى	تناوُحَ من تدعو أليفا إلى وكــر !

وليدور حوار كذلك بين الشاعر وحبيبته لكن تتخذ فيه الحبيبة موقف الاستكانة والتضرع ، وقد بَرَّح بها الحب ، وغدت عاجزة عن احتمال لواعجه :

فقلت لها : من أنت ؟ قال : سجينة	بحبك تشتاق الخلاص من الأسر !
فقلت : وفيم الدمع ؟ قالت : شقية	يعذبها الحرمان في نشوة العمر !
فقلت : ومن أين الخلاص ؟ فأومأت	بعين تدس الذل في نظرة الكبر !
وقالت : صبرنا والهوى غير راحم	وأقسى عذاب العاشقين من الصبر !
فقلت : وماذا يشرب الليل ؟ إننا	حملنا له زاد الأناشيد والشعر ؟

ثم يقول بعد ذلك :

معــذبـةٌ ظمـأى ، وهـذا شرابهـا	رحيق هوى أشهى لديها . . . .
تئن بجفنيهـا ، وتبكى بصـدرهـا	ويا مُرَّ دمع الباكيات من الصدر !

ولست أدري أهي محض مصادفة أن جاء عنوان تلك القصيدة ـ الوهج الأخير ـ دالاً على اقتراب تجربة الحب في شعر محمود حسن اسماعيل من نهايتها ؟

أم أنه عنوان مقصود ؟ . . فالذي يتتبع شعر الشاعر في دواوينه التالية ، يرى أن هذه التجربة التي أطلت على استحياء في ديوانه الأول « أغاني الكوخ » وتوهجت في ديوانه الثاني « هكذا أغني » ثم هدأت نغمتها ، وتحولت من الحاضر إلى الماضي ، في ديوانه الثالث « أين المفر » ـ قد خبت بعد ذلك ، أو ربما انداحت في خضم تجربة شعرية أخرى هي التجربة الدينية ، أو التجربة التأملية بمفهومها الأوسع ، على نحو ما سنبين فيما بعد ، فلا نكاد نجد للشاعر قصيدة يترقرق فيها الحب ، وتفيض بأرق الأحاسيس ، وأجمل المعاني ، على غرار تلك القصائد التي عرضنا لها من قبل ، أو حتى قريباً منها ، وانما أصبح الحب صدى خافتاً من أصداء الماضي ، ولا يظهر إلا لماماً ، وبصورة دفاقة بالأسى ، والمرارة ، والاغتراب ، بل إن ما يمكن تسميته بـ « حالة الحضور » في قصائد الحب السابقة ، بمعنى الوجود الحي للطرف الفاعل في الحب ، داخل تشكيل القصيدة ـ في هذه الحالة قد اختفت ، وأصبح ذلك الطرف غائباً ، يروي الحديث عنه ، ويعزى الحديث إليه في قصيدة « فاتنتي مع النهر » في ديوان « قاب قوسين » تتوجه الفاتنة إلى النهر تلتمس منه إخباراً عن ذلك الحبيب العاشق الذي كان يشدو بأنغامه في محراب حسنها وجمالها :

يـا نهرُ أسمعني حـديث الهـوى وهـاتِ عن بُلْبـلى الشـارد

فيأتي جواب النهر موحياً بهذا الغياب ، مصوراً العذاب الذي لقيه ذلك الحبيب العاشق :

فغمغم النهـر . . وقـامت لهـا أمـواجـه تلقى صـلاة الحنـينْ
والشمس فـوقَ الشط غـربيَّـة صفـراء كـالشـك بـوجـه اليقـينْ
وقـال : يـا عـذراء ، عنـدي لـه أسـمار دمـع ، ومغـاني أنـينْ
كم مَـرَّ بي ، تحمـل أقـدامـه شجـون أزمـان ، وبلوى سنين

أنغـامـه مـرتعشـات الصـدى		والنـاي مفجـوع التغني حـزين
لم تـترك الـدنيـا لـه فـرحـة		ينقلهـا مـوجِىَ للعـاشقـين

وفي المقطع التالي الذي صاغه الشاعر ، على هذا النسق الدرامي يحكي النهر ما أفضى إليه العاشق جواباً عن سر شيوع الأسى في شعره ، وتغنيه دائماً بنار الجراح :

فقـال : يـومـاً ستـلاقي هنـا		عـذراء من حـور السماءِ الملاحْ
تبحث عني : فـأجابهـا . . مضى		صَبُّـك في الليـل غـريب النُّـواحْ
أنتِ التي أسلمتِـــــه زورقـا		في لجـة الـدنيـا هـوجِ الريـاحْ
فمـرَّ كـالنسيـان بي ، وانـطوى		صبـاحـه عنى شقيـاً وراحْ . .

هكذا ململمت تجربة الحب في شعر محمود حسن اسماعيل شراعها ، وسكنت حركتها الموارة ، ثم تحول مفهوم الحب عنده ، فيما أبدع بعد ذلك من قصائد ، إلى قيمة من القيم العليا في الحياة ، قيمة تربط بين الانسان والانسان ، أو بين الانسان وسائر الأشياء ، فيزداد وجه الحياة جمالاً وإشراقاً وليس لكلمة « الحبيب » من دلالة حينئذ إلا دلالتها على كل ما يمنح الشاعر الحب بأوسع معانيه ، دون انحصارها في العلاقة الخاصة بين الرجل والمرأة ، مهما كانت درجة عفتها وطهارتها . لقد تجاوز الحب مستوى هذه العلاقة في دواوينه الأخيرة ، وأصبح نوعاً من الارتباط بين النفس ، وكل ما تأنس إليه ، وتسعد به . في إطار هذه الدلالة المطورة أو الموسعة للحب ، جاءت قصيدته « الحب » ، أو « مع الحب » في « نهر الحقيقة » ، وهي قصيدة يبدؤها بقوله :

حبيبي حيــاة . .
وحبــي حيــاة . .
وفي وجهــه كل نور الحيــاة . .
وفيه الهــوى والأمــل . .

ويختمها بقوله :

فأنتِ ابتسامي ، وحبي ، وأنتِ الحياه . .
وأنتِ إذا زلَّ عمــرى . .
عتابي ، وطهــري ، وعفو الإلـــه . . !

ولعلنا هنا لا نتجاوز إذ نقول إن الشاعر على الرغم من توجيه خطابه في هذا المقطع الأخير إلى المفردة المؤنثة ، لا يقصد حبيبة بذاتها . إنه يتمثل جو الحب الذي تصفو فيه النفس من شوائب كثيرة ، وينصرف بمشاعره إلى « الآخر » أياً كانت هويته ، ولهذا نراه في المقطع الأول جعل كلاً من « الحبيب » و « الحب » مرادفين للحياة ، ثم تحول في المقطع الأخير إلى خطاب المفردة المؤنثة ، مضيفاً عليها معاني كثيرة ، من خلال عدد من الصور التشبيهية البعيدة دلالاتها عن الحب بمعناه المعروف .

- ٦ -

إلى جانب الوجهين السابقين من وجوه التجربة الشعرية عند محمود حسن اسماعيل : شعر الطبيعة ، وشعر الحب ، نطالع وجهاً آخر فيها ، يمكن أن نطلق عليه تجربة الانتماء للوطن ، وهي تجربة تضرب بجذور بعيدة في شعره ؛ فإذا نظرنا إلى شعره في الكوخ ، والفلاح ، وعدّدنا ذلك مظهراً من مظاهر الانتماء الوطني فدلالة ذلك ارتباط هذه التجربة في شعره بأعماله الشعرية الأولى . أما إذا قصرنا مفهوم الانتماء الوطني على الانشغال بهموم الوطن : الأرض ، والانسان ، والتأثر بما يتعرض له من أخطار ومحن ، والتجاوب مع ما يطرأ عليه من تغيير نحو الأفضل ، فإن ذلك يعني ربط هذه التجربة بديوانه الثاني « هكذا أغني » ، وامتدادها بعد ذلك في دواوينه التالية ، وخاصة « نار وأصفاد » ، و « وقاب قوسين » ، و « لابد » ، و « التائهون » ، و « صلاة ورفض » .

وإذا صحت مقولة أن الشعر ، والأدب بعامة ، هو الوتر الحساس الذي يتحرك بحركة الحياة من حوله ، فإنا نجد مصداقاً لذلك في شعر هذه التجربة عند محمود حسن اسماعيل ، فقد تبنى قضية تحرير الوطن من براثن الاحتلال الأجنبى ، منذ وقت مبكر ، وذلك بقصيدته « راهب الغرب »(٤٦) التى أنشأها عام ١٩٣٥ إبان مظاهرات الطلاب ضد الاحتلال ، وحين سقط بعض طلاب الجامعة شهداء تلك المظاهرة كانت قصيدته « على مذبح الحرية »(٤٧) صوتاً شعرياً صادقاً ، يمجد الشهيد ، ويؤاسي الأفئدة الحزينة ، ويزيد الثورة اشتعالاً . واعتمد في تقديم رؤيته الشعرية في كلتا القصيدتين على البناء الدرامي ، الذي يعد خاصية بارزة في شعره ، في تلك المرحلة ، على الأقل .

وترتكز رؤية الشاعر في قصيدة الأولى على دلالتين أساسيتين . أولاهما - وهي تمهيد للأخرى - حضارة مصر العريقة الممتدة في أعماق الزمن ، والتي هي مدعاة الإحساس بالعزة والشموخ والكبرياء ، ويتعين على المحتل تبعاً لذلك أن يتطامن أمامها ، وقد استطاع محمود حسن اسماعيل أن يوظف حرف المد (الفتحة الطويلة) في قوافي الأبيات وبعض الكلمات قبلها لإبراز ذلك الإحساس ، من حيث ان طول زمن النطق بذلك الحرف الممدود يعطى إيحاء بامتلاء النفس وسموق القامة :

عقدت تاجها على الشمس كبراً   أن يُحَلَّى جواهراً ونُضارا
وبنت عرشها على مفرق الاهـ   ـرام زهوا بمجدها وافتخارا
وجرى النيل ساجداً بين كَفَّيْـ   ـها جلالاً وروعة وصغارا

---

(٤٦) هكذا أغني صـ ٩٩ .

(٤٧) السابق صـ ١٠٧ . وقد جاء في الطبعة الثانية للديوان التي أصدرتها دار المعارف عام ١٩٨١ ، تحت عنوان هذه القصيدة أنها أنشئت في الاحتفال بذكرى شهيد دار العلوم « عبدالحكيم الجراحي » ، وذلك خطأ ، والصواب انه « علي عفيفي » أما الجراحي فهو شهيد كلية الآداب .

الدلالة الثانية : قيم النبل والسماحة التي فطرت عليها مصر منذ فجر التاريخ ، وهذه الدلالة هي التي استثمرت البناء الدرامي للقصيدة ، ماثلاً في صراع بين المحتل الذي دلف إلى البلاد في مسوح الرهبان ، أول الأمر ، ومصر التي أكرمت وفادته ، ورحبت به ضيفاً عزيزاً على أرضها :

قال : إنجيلي السلام . فقالت : مرحباً بالسلام خِلًّا وجارا
أنا ريحانة الغريب ، وكهف للذي عَزَّه الحمى فاستجارا

لكنه ما لبث أن غير جلده ، وطفق يمكن لنفسه على أرضها ، ويمارس كل أساليب القهر والإيذاء ضد أبنائها المسالمين الكرماء ، وكان على الشاعر أن يحدد موقفه ، وما كان له إلا أن يستثير العزائم للثورة عليه ، والموت جهاداً في سبيل تحرير البلاد من قبضته :

فابعثوها تُصِم سمع الليالي ثورةً تُضْرِم السِّاكين نارا
مات عهد الكلام ! فلنجل الثو رة والموت للجهاد شعارا

ويبدو البناء الدرامي في قصيدة « على مذبح الحرية » أوسع مدى ، وأشد حيوية منه في القصيدة السابقة ، كما أن مهاده هنا يختلف عن مهاده هناك ، وان كان في كل منهما مهادا ملائماً لتوجه العمل الشعري ، ودلالته العامة . تكمن ملاءمة المهاد هنا في الربط بين موت الشهيد ، ومنزلته في الملأ الأعلى عند الله عز وجل ، وذلك أمر يثلج صدور المحيطين به ، والمتأثرين لموته ، ويسكب في نفوسهم شعوراً بالرضا والسكينة ، كما تكمن في رسم هالة من النور والعطر ، يتألق فيها الشهيد ، وكلا العنصرين يتدافع مع عنصْر آخر مضاد له ينشأ عن الموت ، وهما ظلام القبر ، وتعفن الجسد وتغير رائحته . دفع محمود حسن اسماعيل هذين العنصرين البغيضين ، بعنصري النور والعطر مازجاً بينهما ، وبين بعض الدلالات الدينية الاسلامية ، مصوراً بذلك كله عظمة الشهيد ، وتفرده بمزايا لا تتحقق لغيره من البشر :

يا وادي الموتى بشطك راقد خفقت له الأرواح بالصلوات

ما ضمه جدث هناك .. وإنما حضنتـه دنيـا النـور في هـالات
سَهِرت عليه من السماء ملائكٌ تضفي عليـه سـوابـغ الـرحمـات
ألق الضحى في ساحـه متصـوف وَرِعٌ يـطوف بـأقـدس الحـرمـات
وعـوابـر الأنسـام تخـطر حـولـه رَيّـا بنفـح عـطوره عَبِقـات
تنسـاب خـاشعـة ، وتسرب عَفَّـةً كمـطيِّب يمشي عـلى عـرفـات

ثم ارتقى بعد ذلك بالتوظيف الفني لعنصر « النور » إلى مستوى المشهد الحي ، الذي تتحاور فيه المعاني المجردة ، وهو أحد مشهدين تشكل منهما البناء الدرامي للقصيدة ، ويتمثل هذا المشهد في تحاور الليل مع بعض ظلماته ، حين فقدت خاصة وجودها ، وبدت نوراً ساطعاً :

سـأل الـدجى أسـدافـه لمـا بـدت في ليلة الغيـــمان ملتمعـــات :
ما بال ما أسدلتِه فوق الورى وَضفـوتـه من حـالـك الـظلمات
لما نزلت به على هذا الحمى .. أضحى متوع الشمس فوق رباة ؟
فأجابت الأسداف : إن مضرَّجا بـدم الفـداء أضـاء لي قسماتي
لمـا لمحت رُفـاتـه خلت الضحى يزجى ركاب النور فوق سماتي
سَمَّوْه في الورق الشهيد وما اسمه إلا الخلود بصفحـة المهجـات

أما المشهد الدرامي الآخر فانه يشغل حيزاً كبيراً من القصيدة ، وفيه يتابع الشاعر ، من خلال رؤيته الشعرية ، جثمان الشهيد ، مُذْ لَفَّه الكفن ، ومضى به المشيعون في موكب يحفه الجلال ، وتتابعه نظرات الوداع ، ودموع الحزن ، ليدفن إلى جوار رفاقه الذين مضوا مثله على درب الكفاح والشهادة ، وبقدر ابتئاس هؤلاء الشهداء ، طوال الفترة التي ترقبوا فيها مقدم رفيقهم إليهم ، كان ابتهاجهم يوصله ، إذ أيقنوا آنذاك أنه ظل وفياً لعهد الكفاح ، فلم يستسلم حتى سقط في ساحة المعركة .

ويأتي الجزء التالي من المشهد ، ليكسب الطابع الدرامي مزيداً من الحيوية ، فعلى مقربة من مقابر الشهداء شاعر ينشد قصيدة تفيض باللوعة والأسى :

أشجي بها الشهداء بين قبورهم　　وأثار شجو الليل في الغابات
وشدا ، فكاد الغاب يسجد نشوة　　ويرتِّل التسبيح في السجدات

لكن روحاً من أرواح أولئك الشهداء غضبت لذلك ، وأنحت باللائمة على الشاعر وطالبته أن يستبدل بقصيدته الحزينة تلك ، قصيدة وطنية تؤجج حماسة الشهيد وتعرض له قصة كفاحه الخالدة ، واستجاب الشاعر لذلك :

فانساب وحي الشعر من أوتاره　　كجداولٍ في الحقل منسكبات
وغدا يغني في الحمى : يا جنةً　　فجرت بين ظلالها نغماتي !!
النيل فيها قصة أبدية . . .　　والطير قارئها على العذبات

وفي صورة شعرية مكثفة قدم الشاعر ثورة شباب مصر على الذين استلبوا حريتها ، واستنزفوا خيراتها ، وما بذله هؤلاء الشباب من تضحيات في سبيل ذلك ، وأثار تغنيه بتلك الأمجاد الوطنية أرواح أولئك الشهداء ، فاهتزت لذلك وانطلقت تقول :

يا شاعرا غنى فكاد نشيده　　يهتز في الأكفان منه رفاتي
هذا خيال الخالدين فغنني　　وأعد بشعرك للشباب حياتي(٤٨)

---

(٤٨) هناك ملاحظتان على بعض الصور الشعرية في القصيدة ، منها ما قدمه في موكب تشييع جثمان الشهيد ، في قوله :

واهتاجت الغيد العوانس حيرة　　ماذا يُفضن له من الشرفات ؟

فاختيار « الغيد » ووصفن بالتأثر الشديد ، أو « الاهتياج » ساعة مرور جنازة الشهيد ، لا مسوغ له شعورياً ، لأن الحسن والجمال لا دخل له هنا في الدلالة على شدة الحزن ثم أن وصف هؤلاء الغيد بـ « العوانس » لا يضيف إلى الصورة جديداً ، بل ربما يخلق شعوراً يتنافى مع جلال الموقف وهيبته ، وقد كان الأوفق أن تبنى الصورة على « الأمهات » لأنهن أرهف احساساً في هذا الموقف العصيب ، إذ ترى كل أم فيما يحمله المشيعون ـ لاسيما إذا كان شهيداً للوطن كله ـ ابنها هي وفلذة كبدها . ومنها تصويره للإفراط في الحزن والجزع بقوله عن الغيد أيضاً :

خُيِّنَّ حين رجون أية سلوة　　فوجمن من هول الردى جزعات
يتمن أدمعهن من طول البكا　　وظللن في الأبراج مكتئبات

فمثل هذا الحزن الشديد لا يتفق مع شعور الوطنية الذي يفرض الجلد في هذا المقام ، كما أنه لا يتفق مع الإطار الإسلامي الذي وضعت فيه صورة الشهيد .

وبهذا وصل المشهد إلى خاتمة الطبيعة ، وان أوحت هذه الخاتمة كما أوحى غيرها من أبيات في القصيدة بأمر آخر ، سبق أن أوحى به شعر الشاعر ، وهو اعتداده بموهبته الفنية ، ومباهاته بها .

وتأتي الأغلبية العظمى من قصائد ديوانه « نار وأصفاد » امتدادا لعطائه في تجربة الانتماء الوطني ، وقد توزعت بين ثلاثة عناوين رئيسية هي : « في معارك الحرية » ، و « فجر الحرية » ، و « أغاني الحرية » . والرؤية الموضوعية لتلك القصائد تدفعنا إلى القول بأن محمود حسن إسماعيل شاعر ملتزم غاية الالتزام ، وظف فنه الشعري في التعبير عن هموم وطنه وقضاياه ، واتسم بالحضور الدائم في الأحداث الوطنية الجسام التي مرت بها البلاد ، سواء في مواجهة قوات الاحتلال الأجنبي قبل ثورة ١٩٥٢ ، أو في مواكبة التغييرات التي جدت في ساحة العمل الوطني بعد قيامه ، بل إنه مضى إلى ما هو أبعد من ذلك في مساندة عملية التغيير التي تجرى على أرض الوطن ، فراح يعبر بقصيدته « لابد » - التي اتخذ من عنوانها هذا عنواناً لديوان كامل - عن روح الاصرار على المضي في الطريق الذي سار فيه العمل الوطني ، والتغلب على كل التحديات التي تواجهه ، وتعترض سبيله مهما بلغت ضراوتها . والقصيدة تجربة شعرية جديرة بالتأمل ، فالشاعر يعتمد في تقديم الدلالة السابقة على وسيلتين ، أسلوب التكرار ، والصورة الرامزة ، فثمة عبارة تدل دلالة حاسمة على ضرورة المضي في الطريق : « لابد أن نسير » تتكرر في ثنايا القصيدة . صحيح أنها لا تتكرر بانتظام ، لكنها أشبه بـ « القرار » الموسيقي الذي ترتد إليه كل الألحان والأنغام ، في العمل الموسيقي الواحد ، مهما تفاوتت أطوالها ، فهو يعمل معها بانسجام . أما الصورة الرامزة فيتسع مداها ، وينطلق فيها خيال الشاعر انطلاقاً لا حدود له . وهذه سطور أولى من القصيدة لنرى كيف يستخدم الوسيلتين السابقتين :

لابُـــد أن نســـيرْ !!
ونعصِرِ الرياح في تلفُّت المصيرْ . .

ونصعق الهشيم في احتضاره الأخيــرْ . .
فلم يعد لركبنا وقــوفْ
ولم يعــد لدربنا عكــوفْ . .

. . . .

وفي مجموعة السطور الشعرية التالية للمجموعة السابقة ، نرى تلك اللازمة تتصدرها أيضاً ، لتلقي بظلها الدلالي (حتمية التحقيق) على صور شعرية ثلاث في سياقها يعد تحقيق مضمونها أمنع من عُقاب ، وتلك الصور هي : « قطف الظلال من محاجر الهجير » ، و « لقط الحبة من مناقر النسور » ، و « بذر الربيع في مخالب الصخور » . وهذا هو التحدي الذي يعد اجتيازه انتصاراً للإرادة الوطنية ، والصور تشع هذا المعنى بقوة .

على أنه في إطار استخدام الصور الرامزة « يلعب » الشاعر أحياناً على عنصر التضاد بين ما هو ممكن ووارد ، من صور الفساد والتخريب ، وما يجب أن يكون من اجتثاث لكل تلك الصور ، لتعمر الحياة ، وتمضي السفينة في هدوء :

« لابــــد أن نســــير . . . !! »
وإن توارت غرسة عن قطرة الشعاعْ
لِص الضياء شدها في لحظة الرِّضاعْ
وضمهــا لليله المهتــوك في الضِّيــاعْ
لتشرب الذبول ، والأفول ، والضَّياع
وحسرة الهــوان في طــاغوتـه المضــاعْ
لابـد أن نـردَّهـا تـورق في البقـاع[٤٩]

---

(٤٩) جملة « لا » النافية للجنس في هذا السطر وقعت جواباً لأداة الشرط (إن) في قوله : « وان توارت غرسة عن قطرة الشعاع » . ولما كانت هذه الجملة اسمية فحقها أن تقترن بالفاء كما هي القاعدة النحوية .

ونُلْهبَ المســـــيرْ
في دربنا الكبيرْ
لتشرق الـزهـور في مخـاضر الحقـولْ
ويلعق الـظلام من بيـادر الأفـولْ
ويهـدر الضيـاء في مـرافيء الـوصـولْ
وتسمع الضفافُ ظلَّ كَرْمها يقول :
مد الربيع كأسه لزحفنا الطويلْ
بالنور والعطورْ
وفرحة العبـــورْ
لابد أن نســـيرْ !!

وقد عاد في مجموعة أخرى من سطور القصيدة إلى تصوير موقف القوى المادية لمسيرة العمل الوطني ، سواء منهم الرافضون للتغيير الناقمون عليه ، أم الأفاقون ، والانتهازيون الذين يختلسون عطاء غيرهم ، ويدعونه لأنفسهم كذباً وزوراً ، مستخدماً في تقديم ذلك كله صوراً رامزة متعددة تؤكد سمة رصدناها من قبل ، هي الإلحاح على المعنى الواحد ، ومحاولة استقصاء كل أطرافه وجزئياته ، والأسلوب الذي اتبعه هنا ، هو تكرار صيغة معينة لإثبات صفة واحدة لموصوف واحد ، فهو يصور تلك القوى المعادية للعمل الوطني ابتداء بأنها « ذات أوجه بليدة الرُّواه » ، ثم يضيف إلى ذلك وصفها بأوصاف أخرى تبث إيحاءات سيئة ورديئة ، كتلك التي تبثها الصفة السابقة ، من مثل قوله :

ذات السكون الميت في انتفاضة السناءْ
ذات الوقوف العبد ، في تحرك الفضاءْ
ذات الصدى المعقوف بالهمسة للنداءْ
ذات السهـوم الحـاقـد النـظرة للضيـاءْ

ذات الوجود القابع المخضلِّ بالفناءْ
ذات العكوف الناشب ... في العَمـاءْ
ذات اليـد المنهومـة الكـذابـة العـطاءْ
تشرب دمـع غـيرهـا ليُمْـرع الـريـاءْ
وتخلس اللمح من الضحى بـلا حيـاءْ
لتفسـح الـطريق في الأوهـام للمسـاءْ

وهنا يأتي الرد الحاسم من قبل الشاعر ، لكنه رد تغلب عليه مسحة الخطابية ، التي تتمثل في استخدام أساليب مباشرة دالة على الرفض القاطع لموقف هذه القوى ، وتحقيرها ، وتيئيسها من نجاح جهودها في عرقلة المسيرة :

لابد ، لا ..! يا هذه ! لن يجرع الوراءْ
هيهات !! أن يعود يا دجَّالة الخفاءْ
أمس الـذي فُتْنـاه بـالثورة والمضـاءْ
فقـد أحـالت ظُلْمَـه ريـاحُنـا هبـاءْ
وردّه انطلاقنا الكبيـرْ ..
لجَرْه في وهدة المصيـرْ ..

والقصيدة من حيث بنيتها الإيقاعية تمثل خطوة من خطوات الشاعر ، على طريق تطوير القالب الموسيقي للقصيدة العربية . فهو لا يتلزم فيها الشكل المقطعي ، الذي تتساوى فيه المقاطع في نسق الإيقاع ، والذي سبق له استخدامه بتنويعات متعددة ، لاسيما في ديوانه « أين المفر » . وانما ينبني إيقاع القصيدة هنا على تفعيلتين مختلفتين هما : « مستفعلن ، فعول » (بتسكين اللام) التفعيلة الأخيرة منهما ملتزمة في نهاية كل سطر من سطور القصيدة أي أنها بمنزلة « العروض » أو « الضرب » في القصيدة العمودية ، كذلك تُلتزم التفعيلة الأولى في بقية السطر ، لكنها غير مقيدة بعدد ثابت ، فقد تأتي مرة أو مرتين ، أو ثلاث مرات . وفي مقابل ذلك هناك نوع من الوحدة في القافية ببين كل عدد ما

من السطور الشعرية ، تتفاوت قلة وكثرة ، وقد تتقاطع القوافي المتماثلة بعضها مع بعض ، بيد أن توافر هذا القدر من الوحدة في القافية يمنح الإيقاع غير المطرد شيئاً من الاتساق(٥٠) . والاقتباسات التي أوردناها من قبل توضح ذلك .

إن شاعراً على هذا المستوى من الاحساس العميق بهموم الوطن ، والتفاعل مع كل ما يجرى على أرضه ، والالتزام بقضاياه ، لم يكن ليلتزم الصمت أمام الهزيمة القاسية التي منيت بها مصر عام ١٩٦٧ ، أو ينكفيء وجدانه على هموم ذاتية محضة ، معزولة عن واقعه الذي هو قطعة منه . وهكذا نرى محمود حسن اسماعيل يصدر عن صوت الضمير الوطني ، إذ يعبر عن نفسه في رفض الهزيمة والتصميم على دفع الإهانة ، وغسل العار ، وهو يؤدي ذلك شعراً في قصيدة له بعنوان « رفض الهزيمة » من ديوانه « صلاة ورفض » ، بنفس الأسلوب المباشر الذي رأيناه في العبارة « اللازمة » في قصيدة « لابد » السابقة والذي يبدو أنه رد الفعل التلقائي في مثل تلك المواقف ، لدى الشعراء الذين يتميزون بالحساسية الزائدة والاعتزاز الشديد بالذات ، وما يصحب ذلك غالباً من توقد الشعور ، وجيشان العاطفة . لهذا لا غرابة أن تتكرر الأفعال الدالة على الرفض (أرفض ، يرفض ، ترفض) مرات كثيرة بلغت خمساً وعشرين في قصيدة متوسطة الطول ، وكلها جاءت في أوائل السطور ، وبعضها كان يتوالى عدة مرات ، كأنه قذائف سريعة متلاحقة .

هذا مع استخدامه للصور الرامزة ، على غرار ما فعل في « لابد » أيضاً ، وان

(٥٠) ليست هذه القصيدة أول محاولة للشاعر في تطوير الشكل الموسيقي للقصيدة العربية ، فقد سبق له في قصيدة « الذهول » في ديوانه « هكذا أغني » وفي قصيدة « صلاة العشب » في « أين المفر » ، وفي قصائد عدة في ديوان « قاب قوسين » ، مثل « صلاة الجهال » ، و « على ذراع الريح » ، و « سارق الضياء » وفي قصيدة « من رصيف الوجوه » في « صلاة ورفض » ، وهو في قصيدته « بغداد » في ديوان « لابد » يجمع بين ثلاثة أنواع من الايقاع دون أن يلتزم نظاماً موحداً في توزيعها ، أحدها تفعيلة بحر الرجز « مستفعلن » التي تتكرر في سطور متفاوتة الطول . والثاني والثالث يتألف كل منهما من تفعيلتين مختلفتين هما « مستفعلن . فعولْ » و « مستفعلن . مفعول » .

كانت هذه الصور هنا أقل من نظيرتها هناك . ولنحاول تبين ما قلناه في النموذجين التاليين من القصيدة :

تـــرفض روحي كـــل رؤاهـــا
يـــــرفض زمني أن يحيـــاهـــا
يـــرفض صمتي همس صـــداهـــا
يـــرفض غضب النـــاس سُراهـــا
يـــــرفض وهمي أن يتمثـــــلَ
طيف أسى منهـــا يخـــزيـــه !

كذلك يقـــول :

ترفض أرضـــــي . .
يرفض عرضـــي . .
يـــرفض كِـــبْر فيَّ طعـــين !!
يرفض وجهـــي . .
يرفض لهب تحت جراح القلب دفين !!
يرفض كل وجود حولِي ،
كـــلُّ حـــراك ، كـــلُّ سكـــون . .
يـــرفض أن يحيـــاهـــا قـــدرا . .
لم تسحقـه ريـــاح جنـــونْ !!
حتى يصعق يـــوم النـــارِ . .
خـــطاهـــا الســـود بكـــل بنيـــهْ
حتى ينفض حِقْـــد الـــرمـــل
صـــداهـــا الآثـــم من أيـــديـــهْ
حتى يـــرفـــع وجـــه القـــديس
أذان النصر إلى حـــــاميـــــهْ

ومع أن وحدة الإيقاع في القصيدة هي تفعيلة بحر المتدارك « فاعلن » ، فان

محمود حسن اسماعيل قد تحرر - أولاً - من الالتزام بعددها المقرر في كل بيت ، طبقاً لعروض الخليل ، وأدخل عليها - ثانياً - من أنواع الزحاف ما لايدخل عليها ، طبقاً لقواعد ذلك العروض أيضاً ، وكانت محصلة ذلك أن جاءت في عدة صور :

فاعلن (التفعيلة الأصلية) ، فاعِلُ (بحذف ساكن الوتد المجموع وترك حركة ما قبله كما هي) ، فعلن (بحذف الثاني الساكن) . فاعل (تفعيلة الخبب المعروفة) . فاع - ولا تأتي هذه التفعيلة إلا في نهاية السطر الشعري . ومثلها (فالان) التي تأتي في نهاية المقطع فقط - وجدير بمثل هذه التغييرات المتباينة في تفعيلة واحدة ، مع اختلاف عددها من سطر إلى سطر ، كما ذكرنا من قبل - ان يضطرب التشكيل الموسيقي للقصيدة وأن تفقد كثيراً من تناسق النغم . إلا أن الملاحظ أنه قد وفر لها قدراً غير قليل من تناسق الإيقاع وانسيابيته ، فثمة تماثل بين كثير من قوافي السطور ، وثمة قدر من التجانس الصوتي بين الكلمات ، وقدر آخر من التوازن بين الجمل ، إضافة إلى تكرار سطر كامل عدة مرات ، مرة في مطلعها، وأخرى في خاتمتها ، وثلاث في ثناياها ، وهذا السطر هو قوله :

« أرفض أن أتوهم نعش خيال عبرت فيه ! »

وأكاد أقول أن القاريء أمام توافر كل هذه العناصر في القصيدة يجد نفسه مدفوعاً إلى ترديد كلماتها بنغم متسق موحد ، يصعب مخالفته والخروج عليه .

لقد كان لهزيمة سنة ١٩٦٧ المروعة في نفس الشاعر صدى أعمق من أن تستوعبه قصيدة واحدة ، فقد فجرت لديه مشاعر متعددة ، فجرت الشعور بالغضب والثورة ، والشعور بالأسى والألم ، والشعور بالمهانة والخزي الذي يلح في طلب الثأر ، والانتقام للكرامة الجريحة ، وفاضت بذلك قصائد متعددة ضمها جميعاً ديوانه « صلاة ورفض » والذي تجدر ملاحظته أولاً أن أغلب قصائد هذا الديوان من الشكل الجديد الذي يقوم على وحدة التفعيلة ، أو

ما يعرف باسم « الشعر الحر » . وقد يبدو ذلك مفاجأة لكثير من القراء . لكن الذي يبدوغير معروف على نطاق واسع أن محمود حسن اسماعيل خاض أول تجربة له مع هذا الشكل ، قبل صدور هذا الديوان بحوالي أربعين عاماً ، فقد كتب قصيدة في رثاء أحمد شوقي إبان وفاته عام ١٩٣٢ بعنوان « مأتم الطبيعة »[٥١] ، ونشرتها مجلة « أبولو » في عددها الصادر في فبراير من عام ١٩٣٣ ، وقدمتها بعنوان (قصيدة من الشعر الحر) ثم أعادت مجلة الهلال نشرها في عددها الصادر في أكتوبر سنة ١٩٧٠ ، ولسنا ندري السبب الذي دفع الشاعر إلى إغفال نشرها في أي من دواوينه التي صدرت خلال الفترة الممتدة من أوائل الثلاثينات وحتى أوائل السبعينات ، إذ لم تنشر إلا في ديوانه « نهر الحقيقة » الذي صدر سنة ١٩٧٢ ، أي بعد نشرها في مجلة الهلال بعامين ، وكأنما كان إعادة نشرها هناك مشجعاً له على الاعتراف بنسبتها إليه ، وضمها إلى بقية أشعاره .

وعلى أي حال فان استخدامه لهذا الشكل ، في ذلك التاريخ المبكر ، يضعه بين الشعراء العرب المحدثين الذين رادوا الطريق إليه ، مستبقاً بذلك أكثر

---

(٥١) القصيدة تقوم على تفعيلة بحر الرمل « فاعلاتن » نستخدمها بأعداد متباينة ، مع إجراء ما يمكن إجراؤه من زحافات فيها ، بغض النظر عن مدى اتفاق ذلك مع عروض الخليل أو عدم اتفاقه ، ومما جاء في سطورها الأولى :

أطرق الطير على هام الغضون
كذبيح نفرت فيه الكلام
ودجا الكون وسجاه السكون
بدثار الموت ، والموت ظلام
وذكا فيه لهاب للشجون
أخرس الشادي بشجو وغرام

إلا أنه خرج على هذه التفعيلة إلى تفعيلة الرجز (مستفعلن) في السطر الخامس والثلاثين الذي يقول فيه : « ثكلى على شط المنون . . لاهفة » . كذلك يلاحظ كسر عروضي في السطر الثالث والثلاثين الذي يقول فيه : وأعاصيرَ الأسى ، غالت الربان منها « فوزنه كما يلي : « فعلاتن ، فاعلاتن ، فعولن ، فاعلاتن » .

الأسماء التي تتردد في هذا المضمار ، من أمثال عبدالرحمن الشرقاوي بقصيدته « رسالة من أب مصري إلى الرئيس ترومان » المنشورة سنة ١٩٥٣ ، ولويس عوض بديوانه « بلوتولاند وقصائد أخرى » الذي صدر سنة ١٩٤٧ ، بل وعلي أحمد باكثير بمسرحيته الشعرية « إخناتون ونفرتيتي » التي صدرت سنة ١٩٤٠ . . ولم يسبق محمود حسن اسماعيل كل هؤلاء ، وبالطبع يسبق بدر شاكر السياب ونازك الملائكة اللذين اكتسبا شهرة زائدة في هذا المجال ، دون وجه حق ، ويقترن اسمه بالرواد الأوائل لهذا الشكل الجديد ، وهم أحمد زكى أو شادي ، وخليل شيبوب ، ونقولا فياض .

وإذا كانت قصيدة «رفض الهزيمة » تبدو أكثر مباشرة في تقديم الدلالة الرفض الهزيمة ، وكانت بذلك أقرب إلى التعبير عن أول رد فعل لها ، قبل أن ينقشع غبارها تماماً ، ويثوب المهزوم إلى نفسه يلعق جراحه ، كمن طعن بسكين على غرة ، فأثار ذلك ثائرته ، دون أن يدرك بعد أبعاد الطعنة وعنف آثارها ـ إذا كانت القصيدة السابقة كذلك فإن قصيدتي « من التابوت » ، و « من رصيف الوجوه » تصوران ما أسفرت عنه الكارثة من عمق الجراح ، وهول الصدمة ، وما خلفته من تداعيات نفسية مدمرة ؛ من تفسخ الذات والأشياء ، وغياب الوعي ، واختلاط للرؤى .

في قصيدة « من التابوت » تلعب ثنائية التناقص دورها في أداء معنى الاضطراب والتفسخ ، فثمة « إعصار » يبعثر الشاعر ويجمعه ، يُخرسه ويسمعه ، يشفع له ويردعه ، يودعه القبر ميتاً ، ويدفعه إلى الوجود حياً . هكذا اجتمع في ذاته الموت والحياة معاً :

من الجرح الذي مازال نهش يديه ،
إعصارٌ يبعثرني . . ويجمعني ![٥٢]

---

(٥٢) إذا جعلنا كلمة « إعصار » مبتدأ مؤخراً لقوله « من الجرح » بقى الفعل الناقص « مازال » بحاجة إلى خبر ، وإذا جعلنا خبراً لذلك الفعل وجب نصبها ، ويبقى بعد ذلك البحث عن متعلق للجار والمجرور (من الجرح) أو مبتدأ له .

وينسخني بذاتي طيف ذاتٍ منه . .
يُخْرِسني . . ويَسْمَعنى . .
ويجعلني كمعصية معلقة بعفو اللـه
يشفع لي . . ويردعنــي !

ويحملنى . . كتابوت عَتىًّ الرفض ،
يقبرنى . . ونحو ضحـاه يدفعني
تــداخــل فِـيَّ مــهــتــلِكٌ
وحَيٌّ ثائر الميلاد . . يخفضنى . ويرفعنى !

هذا التداخل بين ذاته الميتة ، وذاته الحية إنْ هو إلا تصوير لضياع المعايير والنِّسب وذوبان الحدود بين ماهيات الأشياء ، ولذلك حين تفيق ذات الشاعر لحظة من ذهولها المطبق ، وتعبر عن وجودها بضمير المتكلم « أنا » في استغراب واستنكار لمن يتجاهلها ـ لا ندري من هو ـ يكون جواب هذا « الآخر » سريعاً بالرفض :

أقــول : أنــا !! فــيرفضــني
وحــين يُـطل وجـه الأمس فِـيِّ
. . رؤاه تفزعني !!

وعلى درب التناقض أيضاً ، يأتي تناقض ما بين « الحاضر » و « الماضي » الحاضر الكئيب المهين الذين زلزل النفس ، وأحالها وهماً من الأوهام ، والماضي المتألق بالقوة ، المزدان برايات النصر :

أذاتي هــذه ؟
أم أنها الأوهــامُ . .
تــرحمني . . فَــتُرْجعني إلى نسبي ؟
أنــا ابن الشمس ، والبيــداء ،

والشارات ، والرايات ، والغَلَبِ . .
أنا ابن السيف ، والغزوات . . ،
والصهوات ، والنجدات ، والغضبِ
. . زئير الأمسِ في خلدي . . يعاتبني
ويفزعني !
وجرح اليوم في كبدي . . صداه المر
يلسعني !

في نفس هذه الدائرة ، دائرة انهيار الذات من الداخل ، وانطهاس الرؤية وتبدد الوعي بالوجود ، تدور القصيدة الأخرى « من رصيف الوجوه » ، فكل تلك الدلالات ، وما يتصل بها من الشعور بالانكسار ، والضياع ، والعدم ، تَمْثُلُ في الصور التي تشكل منها السياق الشعري ، وأول ما يواجه القاريء منها صورة الغريق العابر :

وقفت في الطريق . .
كعابر غريق . .

وهي صورة مركزية ، بكل ما تعنيه من تقطع الروابط بين ذات الغريق ، وعالم الأحياء ، وتلك دلالة تتسع لكل الدلالات التي أشرنا إليها . ثم إن « الغرق » يستدعي إلى النفس « البحر » و « الخوض » و « الشرب » فكلها كلمات ذوات دلالات وثيقة الصلة به ، متجانسة معه ، لكن الشاعر يدفع بينها بكلمات أخرى ذوات دلالات بعيدة عنها كل البعد ، ومنها جميعاً تتشكل صورتان مغرقتان في الغرابة ، هما قوله :

يخوض بحر الدمع بالنسيان
ويشرب الوجود بالأجفان
ويحملني . . كتابوت عَتِي الرفض ،
يقبرني . . ونحو ضحاه يدفعني

تداخل فِيَّ مهتلكُ . .
وحَـيٌّ ثائر الميلاد . . يخفضني . .
ويرفعني !

لكنها بهذا التشكيل تولدان أقوي دلالات الانفصام الكامل عن دنيا الحياة والأحياء . وتأتي صورة تشبيه الناس حوله بعيدان مقصوفة في قوله :

والنـــاس حَـوْل حَـوْلِـهِ عيـــدانْ
مقصوفـــة من روضها الحيـــرانْ

لتضيف دلالة جديدة ، تتمثل في شيوع حالة العجز والشلل التام التي أصابت الناس ، فالمتوقع أن يُهرع الناس لإنقاذ الغريق ، لكن أحداً هنا لا يمكنه القيام بأي شيء . لقد تصلب الجميع في أماكنهم ، وغدوا أجساماً منتصبة لا روح فيها ، وإلا فماذا تعني « العيدان المقصوفة ؟ » أليست بشواهد جامدة على حياة كانت ثم غابت ؟ . وصورتان أخريان بناهما الشاعر بأسلوب شديد اللماحية للدلالة على معاني التهرؤ ، وانطماس الرؤية ، واختفاء النسب الصحية بين الأشياء ، وهاتان الصورتان كما قولـه :

عيونه أكفان ، مفقوءة الزوالْ
ولمحه أزمان ، مهروءة الأسمـــالْ

ولنعد قراءة السطرين مرة أخرى ، وسوف يتبين لنا أن الشاعر يبني الصورتين معاً على علاقة معكوسة ، بمعنى أنه ينبغى أن يعكس الوضع بين الصورتين ، إما بأن يتبادل كلا الطرفين الأولين من الصورتين موقعيهما ، أو أن يتبادل الطرفان الآخران ، فالأكفان أحق بأن توصف بأنها « مهروءة الأسمال » ، والعكس صحيح ، أي أن الأزمان أجدر بأن توصف بأنها « مفقوءة الزوال » . والشاعر يوظف هذه العلاقة المعكوسة للدلالة على اختلال

الأوضاع ، وانقلابها رأساً على عقب ، وتعميقاً لهذا الاختلال تأتي صور أخرى في أعقاب الصورتين السابقتين : مثل

ومــوجـه تَلَفُّت المصلوب
وخطوُه من خطوه هروب

. . . .
وذاتُــه من ذاتــه مـروق
. . . .

وغــاب كـل شــيْءْ
عن وهــم كـل شــيء
إلا العبــورُ الأبلهُ المسلوبْ
والزمنُ المحرِّك المصبوبْ . .

كيف يكون ذلك ، لا مجال للجواب ، لأن اللامعقول هو الذي بات واقعاً ، فلا يسوغ الاحتكام في تقييمه إلى مقاييس المعقول .

وقد فجرت محنة عام ١٩٦٧ أيضاً لدى محمود حسن اسماعيل إحساسه الديني ، إلى جانب إحساسه الوطني ، فكتب عدة قصائد من وحي إحساسه بالمقدسات الدينية التي انتهك الأعداء حرمتها ، كاحتلال القدس ، وحريق المسجد الأقصى ، وكلها قصائد تستثير الوجدان الديني ، وتهزه من الأعماق ، وتملؤه بالحقد والكراهية ضد أولئك الذين دنسوا تلك الأماكن الطاهرة . ومع أن قصيدته « وجئت أصلي » تشبه في بنائها قصيدة « لابد » التي سبقت الإشارة إليها ، من حيث اتخاذ عبارة العنوان محور ارتكاز للقصيدة كلها ، وان يتشعب السياق ، وتمتد يطرافه ليئول إلى تلك العبارة من حين إلى حين ـ فإن هنا ملمحاً أسلوبياً جديداً ، إذ تبدأ القصيدة بجملة مصدرة بحرف العطف

(الواو)[٥٣] : « وجئت أصلي » . وقد يذهب التحول النحوي التقليدي إلى القول بأن « الواو بحسب ما قبلها » وهي عبارة لا تفيد شيئاً ، بل إنها تسلب الواو قيمتها الدلالية في النص . أجل لم يسبقها تعبير لغوي ظاهر ، يمكن توصيف وظيفتها النحوية تبعاً لعلاقتها به ، ولكنا نرى أن استخدامها هكذا يشي بدلالة لها مغزاها وقيمتها . إنها تشير إلى أن حدثاً أو أحداثاً قد وقعت قبلها ، وأن البدء بها ليس من فراغ ، وانما هنا تحرك وعمل من أجل تحقيق الدلالة الواقعة في حيزها ، وهي أداة الصلاة ، وكان التعبير بها إنما يصل ما هو « ظاهر » بما هو « مضمر » .

وجئت أصلـــي . .
. . ورغم اندلاع الدجى ، كالبراكين حولي ،
ورغم الأعاصير ترمى خطاها بسفحي وجرمي ،
. . وساحـــات هولـــي
أتيـــت أصلـــــي !
. . ورغم احتراق الدروب !
ونهش الخـــطوب لحبـات قلبي ورملـــي !
أتيـــت أصلـــي !

وثمة ملمح أسلوبي آخر نراه في هذه القصيدة ، وان لم يكن جيداً في الواقع ، فقد سبق أن رأيناه في قصيدته « أغنية من الكوخ » و « بغداد » ألا وهو طول الجملة الشعرية طولاً ملحوظاً ، إذ بدأ بأحد طرفيها وتتوالى بعده معطوفات متعددة بمكملاتها ، إلى أن يأتي الطرف الآخر الذي يتم به المعنى ، فهو يقول هنا :

(٥٣) انتهج الشاعر هذا النهج في بعض قصائده ، ومنها في الديوان نفسه قصيدته « حيث الذنوب » التي يبدؤها بقوله : « ومرت ذنوبي على توبة » ، وقصيدته « بنت المعز » التي يستهلها بقوله :
واستيقظت . .
ورشَّت الفجر على جبينها
وكَبَّــرت .

.. ورغم اندفاع الذئاب ، على كل باب ،
به حسرة من شرايين أهلي
.. ورغم الشياطين تعوي بغيظي وشجوي
وبـالـنـار تشـوي وتكـوي مـزامـير خـطوي
.. ورغم الرزايا .. وتجوالها في خميلي وأيكي
وعشبي وسهلي
وليل المنايا على راحتيها ..
يـزمـزم كـالجن خلف جنـازات ثكـلى
دَهَسْتُ الســدودَ
ودُسْــت القيــودَ
وجــزت المــدودَ .. وجئت أصــلي !!

ولا شك أن بناء العبارة الشعرية على هذا النحو من الطول يشهد بطول نفس الشاعر ، وتمكنه من ناصية البيان ، وقدرته الفائقة على صوغ تجربته الشعرية في الأنساق التي يراها ملائمـــة .

- ٧ -

وإذا كانت القصيدة السابقة ، وأخريات معها في نفس الديوان مثل « القدس تتكلم » و « الآذان الذبيح » و « المسجد الصابر » ومثل « قومي إلى الصلاة » في « التائهون » ، يمتزج فيها الحس الديني بالحس الوطني ، فان ثمة عدداً كبيراً من قصائد الشاعر قد تمحضت للحس الديني وحده ، وهي بهذا الاعتبار تمثل وجهاً آخر من وجوه تجربته الشعرية الثرية المعطاء . وقد سبق لنا التنويه باتكاء الشاعر على بعض الدلالات الدينية الروحية في تقديم رؤيته الشعرية ، حتى فيما يظن أن تلك الدلالات بعيدة عنه كالحب ، كما أشرنا إلى توظيفه تلك الدلالات أيضاً في رؤيته الشعرية للطبيعة ؛ ودلالة ذلك كله أصالة النبع الديني عنده كمصدر .. يستمد منه ، بالوعي أو اللا وعي ، دلالته

الشعرية ويزداد الأمر وضوحاً وتأكيداً بالقصائد التي نحن بصددها ، فهي قصائد كثيرة ومتنوعة ، رافقته في مسيرته الشعرية ، وعبر دواوينه كلها ، بدءاً من « أغاني الكوخ » ، وانتهاءً بـ « موسيقى من السر » ، مع اختلاف واضح بينها في الطابع ، فهناك قصائد تعد استلهاماً لبعض الأحداث الكبرى في عهد الرسول عليه السلام كقصيدته « ثورة الاسلام في بدر » ، في ديوان « هكذا أغني » ، ومثلها كل القصائد التي جاءت تحت عنوان « نبي الحرية » ، فى « نار وأصفاد » ، وهي : « قصة ظلام » ، و « جنازة الوثنية » ، و « معجزة العنكبوت » و « الفارس المندحر » و « نشيد الغار » ، ومن تلك القصائد أيضاً « سجدة في طريق النور » في « لابد » و « مع النور الأعظم » في « نهر الحقيقة » .

وهناك قصائد أخرى ذات طابع ديني إسلامي أيضاً ، لكنها ليست تقديماً شعرياً لحدث تاريخي كالنوع السابق ، وانما هي أقرب إلى المناجاة الروحية الشجية بما تغنى به من ابتهال إلى الله ، وخشوع لعظمته ، وتذلل في حضرته ، وطلب لعفوه ومغفرته . وتلك القصائد متفرقة في دواوينه كلها ، وان كان أغلبها في « قاب قوسين » . وما هو أهم من ذلك أن هذا المنزع الديني الروحي في كلا النوعين من القصائد السابقة لم يؤثر سلباً على روح الشعر وفنيته فيها ، فهي تحمل كثيراً من خصائص فنه التي أسلفنا الحديث عنها من قبل ، كالاعتماد على الصورة المجازية أو التشبيهية ذات العلاقة الغريبة ، وكالحوار ، وتشخيص المعنويات وتتبع المعنى ومحاولة استقصاء مظاهره . وهذه أبيات من قصيدته « العودة إلى الله »[٥٤] يتجلى فيها أكثر تلك الخصائص :

رَبِّ إني لك عدت من سراب فيه تُهْتُ
وعلى وجهي شظايا ندم فيه انتهيتُ
وكهوفٌ من خطايا ، تحتها نار وصمتُ

(٥٤) قاب قوسين صـ ١٠٤ .

وطيور ذَرفتْ سرى وطارت حيث طرتُ
وتلاشت في زوايا خلدي انَّى سريتُ
فـإذا أبكي ، أراهـا أدمعاً مما بكيتُ
وإذا أشكو ، أراها كل ما منه اشتكيتُ
وإذا أهرب ، كانت كل درب قد سلكتُ
وإذا أغفو ، أراها كل حُلْم قد رأيتُ
وإذا أفزع للأوهام ، كانت ما وَهِمْتُ
وإذا غنيتها النسيان ، غنَّت ما ذكرتُ
ومحت ذاتي ، وعادت لي بما كنت دفنتُ
رب جنبني صداها ، فهي أعدى من عرفتُ
هي نفسي ، وهي شيطاني الذي منه هربتُ

وبعض تلك القصائد الدينية عند الشاعر تبدو ترنيمة عذبة ، تشدو باسم الإله الأعظم ، وتمجد ذاته العلية ، وتتغنى بما هو أهله من صفات الجلال والكمال ، وتذوب شوقاً وهياماً في نوره الأسنى الذي منه فاضت جميع الكائنات ، فهو مصدر كل ما في الوجود ، ومنه يستمد كل ما في الكون حياته ، فهو الملجأ والملاذ ، وهذا ما نقرؤه في قصيدته « اللـه »(٥٥) . .

هـو الحب في كـل خـطوى أراهْ
وأسمـع في كـل همس صـداهْ
هو الظل . . إن مسَّ قلبي الهجيرْ
هو العطر . . إن غاب عني العبيرْ
هو الطهر . . فوق جبين الطفولهْ
هـو الصفـو في كـل روح جميلهْ
. . . .

(٥٥) نهر الحقيقة صـ ٨٩ .

هـو الحق في كـل حـرف نقـطتـهْ
هــو العهــد في كــل سر كتمتـهْ
. . . .
هــو النـور ، في كـل فـجٍّ يسـيرْ
ويمحو الدجى من خفاء الصدورْ
هو النور . .
. . في كل قلب حيـاه . .
وفي كل وجـه صــلاه . .

- ٨ -

وفي تقديرنا أن هذا اللون من شعره الديني ليس إلا مظهراً من مظاهر تجربة شعرية أوسع وأشمل ، وهي تجربته التأملية ، التي يجوب فيها بعقله ووجدانه ، عوالم النفس والكون من حوله ، محاولاً استبطان أسرارها ، واستجلاء ما يكمن في حناياها من حقائق ، مستهدياً في كل ذلك بخيال الشاعر ولمحه ، هكذا يأتي عطاء تلك التجربة تارة في ثوب ديني وروحي تحاسب النفس فيه ذاتها ، أو تسبح في عالم الملكوت تبتهل وتمجد . وتارة أخرى يكون إفضاء يؤرق النفس من هموم ، أو محاولة لسبر أغوار النفس البشرية ، وكشف دروبها ومسالكها في الحياة ، وطوراً يكون استغراباً في كنه معنى مجرد أو مفرد من مفردات المادة الكامنة في الطبيعة عن مغزى وجوده ؛ ومن ثم تتعدد مظاهر تلك التجربة وتتنوع بحيث يصعب حصرها وتصنيفها ، وعملية التصنيف تلك ليست إلا مسألة نسبية ، واجتهادات تختلف فيها وجهات النظر ، إذ لا توجد فوارق حاسمة بين أنواع الدلالات الشعرية ، وإنما تتداخل وتتشابك ، وتتعقد ، لاسيما إذا كانت منبثقة جميعاً من معين شعوري وفكري واحد .

وقد بدت خيوط هذه التجربة في دواوينه الأولى ، لكنها كانت قليلة وغير واضحة ، ثم أخذت تنمو وتعمق باكتساب الشاعر المزيد من المعرفة والخبرة

بالحياة والناس ، حتى غلبت على قصائد ديوانيه الأخيرين : « نهر الحقيقة » و « موسيقى من السر » .

من القصائد الطريفة التي نقرؤها لمحمود حسن اسماعيل في هذه التجربة قصيدته « في صحراء العجائب »(٥٦) التي تمثل رحلة تأملية في سراديب النفس الإنسانية ، يقدم خلالها نماذج بشرية متباينة الطباع والسلوك ، لكنها جميعاً نماذج غير سوية ومرفوضة . ومنذ البدء أوحى إلينا الشاعر بسوء هذه النماذج وخطورتها ، حين صور نفسه بـ « الحاوي » ، فالحاوي لا يتعامل إلا مع الأفاعي والحيات ، ومنطقة عمله هي الأماكن المهجورة الموحشة . وهكذا حاول الشاعر أن يطرق دروب النفوس الخبيثة من البشر ، ليستكشف حقائقها ، وهو يقدم رؤيته لتلك النماذج البشرية تقديماً شعرياً غنياً بالصور الدالة ، فهذا إنسان لامع البريق ، ناعم الملمس ، لكنه سيء الطوية ، مظلم الأعماق ، أشبه بالربوة الخلابة المنظر التي يتغنى الطير في جنباتها ، ويسكن إليها العشاق يتطارحون أحاديث الهوى ، لكنها في الوقت نفسه تخفي دروباً خبيثة تحت ظلالها ، وبها من الأفاعي القاتلة ما يفوق الحصر ، وحق للشاعر حينئذ أن يستجير بالله منه :

امانَك ربي : ذلك الوجه ربوة ... تَغنَّى بها الأطيار من كل جانب
تكاد تنادى العاشقين إلى الهوى ... وتجرى لهم أسمارها في المغارب
مزنَّرةُ الأغصان بالعطر والندي ... وهمس الصِّبا في مرعشات الترائب
وتخفي دروباً في ظلال خبيثة ... بها الريح ما أبقت حَذاراً لهائب
عداد الحصى فيها أفاع حَيِيَّةٌ ... كريمات صَبِّ الموت فوق المعاطب

. . . .

وقفت طويلاً فوق أعتاب روضها ... وناديت رب الكون ؛ ماذاك صاحبي
أجِرْني . فهذا الوجه كم صدت سره ... ولو كان معصوماً بغدر الغياهب
فلم ألق إلا آدميا يسوقه ... بجنبيه ذئب مستعار المخالب !

(٥٦) قاب قوسين صـ ٨٧ .

وهذا نموذج آخر من بني الإنسان ، لا يؤمن بقيمة أو مبدأ ، وإنما هو شخص نفعي يقيد حركته وسكونه بما يحقق مصلحته الذاتية ، فتدور شراعه مع الريح حيث دارت ، فهو ذو وجهين مقززين « وجه مقنع بآخر مدسوس بزي العناكب » :

يجاري وجوه الناس في كل نظرة ... ويسرُب في قيعانها كالثعالب
ذليل لما يُصغي إليه ، فسمعه ... خِطام ذلول في حبال كواذب
ترى طرفه عبداً لعينيك ضارعاً ... على أي حال من فنون التخاطب
تنوح فيعوي أو تصيح فيَمَّحِي ... ويصبح شيئاً من سكون المَحارب

ولا يكتفي محمود حسن اسماعيل في تصوير هذا النموذج بما سبق ، وانما يمضي ، بطريقته في تتبع مظاهر المعنى الواحد ، فيقدم صوراً أخرى له ، تثير السخرية اللاذعة من تلونه السريع في المواقف ، ويبدو فيها قلم الشاعر أشبه بريشة رسام بارع من فناني الكاريكاتير :

إذ قيل : هذا الصخر ماء .. رأيته ... يردد للينبوع شوق السباسب
وإن قيل : هذا الماء نار .. رأيته ... عليها مجوسِيًّا عريق المذاهب
وإن قيل : تلك النار فجر .. رأيته ... أذان مصلٍّ هز سمع الكواكب
وإن قيل ؛ هذا الفجر قبر .. رأيته ... من الثكل يستجدي دموع النوادب
تلاشى بلا موت ، وأودى بلا ردى ... لعل بهذا النعش بعضَ المكاسب

ونطالع نموذجاً من تلك النماذج القبيحة ، نموذج الانسان الذي لا يعرف إلا الشر ، ولا يطوي جوانحه إلا على السوء ، وهو في ذلك بعيد الغور ، ليس له قرار ، ومهما يبذل الانسان من جهد لاكتشاف خبيئة نفسه ، وما يضمره في داخلها فإنه لا يحرز أي نجاح :

ووجهُ سراب البيد يخشى ظنونه ... فيَزْوَرُّ عن رؤياه خوف العواقب
يمر به مر الظنون .. كأنه ... من الذعر ، صدقٌ مر في وجه كاذب
وتمعن في نجواه عَرَّافة الضحى ... فتنكش في خطٍّ على الرمل خائب

يخادع .. حتى نفسه ! فطريقها بجنبيه جُبٌّ قاعه في الجوانب

ويتوالى تصوير الشاعر لعدد آخر من النماذج الرديئة من بني الانسان ، فنرى صورة « دَعِيِّ العلم » ، وصورة « دَعِيِّ التدين » وصورة « الواشي النمام » الذي يجعل كل همه تسمُّع الأخبار والأحاديث ، والهمس بها إلى الآخرين ، بل يطيب له ذلك ، ويجد فيه إشباعاً لذاته ، حتى ليحزنه ألا يقوم به :

ووجهٌ سألت الله : لا مَرَّ ثانياً ولا اتجهت يوماً إليه مذاهبي
به سِحْنةُ الواشي ، لها سبع أعين لها سبع آذانٍ ، وسبع حقائب
حزين على الأسرار .. يلعق طيفها كذئب غريب الغاب حيران ساغب

قريباً من هذا النهج ، في النزوع إلى تمزيع الأقنعة الخارجية ، وتعرية ما يختبيء تحتها من حقائق هي جوهر النفس وشيمتها ، والتقاط ملامح معينة ، وتقديمها في صور حسية بالغة الدلالة ـ تنحو قصيدة أخرى له بعنوان « هتك البراقع »(٥٧) لكن مع شيء من التباين بينهما في مجال الرؤية الشعرية ، وأسلوب الأداء فقد اقتصرت الرؤية الشعرية في القصيدة السابقة على ولوج عالم البشر ، على حين اتسعت في القصيدة الأخيرة لتشمل ، إلى جانب البشر ، بعض المعاني والخواطر ، فالشاعر يحاول أن يخترق الحجب والأستار التي يستتر بها بعض الناس ليكشف عما وراءها ، أو يقدم تفسيراً ـ من خلال رؤيته الذاتية ـ لمعنى ، أو مشهد . وهكذا يصدق عنوان القصيدة على محتواها .

وفيما يتعلق بأسلوب الأداء نرى أن الشاعر قدم رؤيته الشعرية هنا بأسلوب حوار ، غاية في البساطة ، بينه وبين ذات أخرى ، هي ذاته ، فهي التي تسأله فيجيبها عما تسأل عنه ، واستغرق ذلك أحد عشر مقطعاً من الشكل الجديد (الشعر الحر) ، وتوحدت المقاطع جميعاً ـ فيما عدا المقطع الخامس ـ في عبارة البدء ، فجاءت فيها بصيغة القول في الماضي : « وقالت » .

في المقطع الأول من القصيدة يلتقط محمود حسن اسماعيل ، مرة أخرى ،

(٥٧) نهر الحقيقة صـ ٤١

صورة النفعي الأفاق الذي يحتال من أجل الوصول إلى ما يشتهي ، فيمارس من الأساليب ما لايتفق مع حقيقته الكامنة في أعماقه ، وقد جاء تقديمه على النحو التالي :

وقالت ، وقد أبصرت راكعاً
يسبح في غير وقت الصلاهْ :
أهذا تقيٌّ ؟
فقلت ؛ اسكتي ، شقي من الأمس عادت خطاهْ
يدب بها في هدير الضياءْ ،
ويلعق أوهام صيد يراهْ
دعيه يُسَبِّح كما يشتهي
فما عاد شيء يُسمى إلهْ
سوى اللـه في ملكــه . .
لا يرى ، ولا يعبـدُ الناس ربًّا ســـواه ! !

وليست الصورة الشعرية السابقة محدودة بدلالة دينية ، كما قد يتبادر إلى الذهن ، وانما تتسع لتستوعب كل مظاهر التزييف والرياء ، في كل مواقع الحياة .

لكن الشاعر في مقاطع أخرى من القصيدة يوجه رؤيته إلى بعض الأفكار المجردة ، كما نرى في المقطع الثامن ـ مثلاً ـ الذي يدور حول فكرة « الموت » ، فالموت انتزاع الحياة ، ومهما علت مكانة الانسان الذي سقط من دورة الحياة فإن آلتها لا تكف عن الدوران ، بل تمضي في مسيرها ، وكل ما في الطبيعة إلى زوال ، والفكرة بسيطة ، لكن أسلوب تقديمها أسلوب شاعر من طراز رفيع ، يجيد توزيع الظلال في الصورة التي يرسمها بقلمه ، لتعطي الدلالة التي يريدها .

وإذا تأملنا الصورة التي نحن بصددها ، رأيناه يعمل ـ باديء ذي بدء ـ على إشاعة جو الحزن (المهاد الطبيعي للموت) ، باستخدام جملة حالية ، إثر جملة

الافتتاح التي أشرنا إليها ، ثم يردفها بلقطة سريعة ، تجسد دلالة الموت ، ممهداً بذلك للتفسير ، الذي هو لب الموقف :

وقالت ، وكان الأسى عابراً
على وجهها الشاعري الحزين ،
وريحانة سقطت في الطريق ،
فداست عليها خطا السائرين :
وما ذلك الأمرُ ؟
قلت : اصمتي . .
غدا مثلَها في الثرى تصبحين
يشيب الجمال . . يشيب الشباب
تشيب الحياة
تشيب السفينْ
خذي ما تشاءين من كل شيءٍ
حذار الذي عنه . .
ما تسألين !

والشيء الذي يثير الانتباه في قصائد تلك التجربة التأملية التي تضمنها ديوانه الأخير ، « موسيقى من السر » ـ وكل قصائده تنتمي إليها ـ تلك النمطية العجيبة في عناوينها ، فكلها « موسيقى من . . » . موسيقى من الجمال ، موسيقى من الطبيعة ، موسيقى من الأرض ، موسيقى من الخلود . . وهكذا . وهو أمر لا نجده عند شاعر آخر من معاصريه . هل لنا أن نستنتج من ذلك أنه شاعر يجدد نفسه ، ويطورها باستمرار ، ويسعى في أن يشق لها طريقاً متميزاً ، حتى فيما لا تبدو له أهمية عند كثيرين ؟

والذي لا مراء فيه أن التجربة الشعرية التأملية بعامة تحفها صعوبة شديدة ، وتتطلب ـ لإجادتها ـ مستوى عالياً من الثقافة ، وخيالاً خصباً نشيطاً ، لأن الشاعر يتعامل فيها أساساً مع أفكار ودلالات ذهنية دقيقة ، وعليه أن يقدم عطاء

جديداً ، ملتزماً في الوقت نفسه بروح الأداء الشعري ، حتى لا يسقط في أسر التقريرية التي تصيب الشعر بالجفاف والذبول .

ونظرة فاحصة لقصائد الديوان السابق ، ترينا إلى أى حد كان خيال محمود حسن اسماعيل متوقد النشاط ، في خلق الصور وتوليدها ، والتحليق في مختلف الآفاق لإثراء التجربة بوسائل مختلفة حتى تبلورت في النهاية خلقاً فنياً سَوِيَّ الأطراف . لنقرأ على سبيل المثال بعضاً مما قال في قصيدته « موسيقى من الكلمة » ، التي يصور فيها عالم الكلمة الرحيب ، وصنوفها المتعددة ، فهناك كما يقول :

كِلْمَةٌ تشتكي . وليس بها شكوى
وتبكي ! والدمع زيف غزير

. . . .

وأخرى :

كِلْمَةٌ . . سجدةٌ تُواتِر ذكر الله ،
من غير جذوةٍ في الشعور . .

. . . .

وثالثة :

كِلْمَةٌ لا تقول شيئاً ، وتصغى لصداها ، يقتات سمع الفضاءِ
بلعتْ كل ساكنٍ ، ثم ذابت فهي تابوتُ خيبة الضوضاءِ !

. . . .

ورابعة :

كِلْمَةٌ غنت السلام ، وفضَّتْ لعبير الحياة مليون زَهْرَةْ
قالها جازر الشعوب بشدقين يصبَّان في الشذى ألف جمرهْ
تطلب الظل للحياة ، وتشويها بنارٍ ، رياحها مستمرَّهْ
وتنادى الهدوءَ ، وهْي تصب الموت هولاً يسابق الموت طيرَهْ

يفجأ الروض بالزوال ، وفي قاع ضمير السلام يحفر قبرهْ
كذبت . . لن تفيق إلا بروض ينسخ الزهر حد سيف ،
وثورهْ . .

صنوف أخرى من الكلمات قدمه الشاعر على غرار تقديمه للأنواع السابقة ، وآخر ما قدم منها الكلمة الصادقة الإيجابية ، تلك هي كلمة الحياة ، الكلمة التي تتجاوز الحروف التي تألفت منها ، فهي ليست مجرد حروف ترسم ، أو أصوات تنطق كغيرها من الكلمات ، وإنما هي إبداع وتكوين ، وبعث للحياة ، ومحو لليأس والجمود :

كلمة . . ترفض الحروف طريقاً ، وتريد الكلام خلقاً جديدا
وتشق التابوت ، تخرج منه الميت الحي في ضحاه وليدا
في يديه الشعاع ، والدرب والخطوةُ ، هَزَّاجة تَرُجُّ الوجودا
تقشع اليأس والجمود ، وتُضري غضبة الروح كي تذيب الجمودا
هذه كلمة الحيـــاة ! !

إذا لم نفن فيها ، سننتهي ! !
لن نعودا ! !

وفي قصيدة أخرى له بعنوان « موسيقى من الروح « تدور حول ماهية الروح وطبيعتها نراه يعمد إلى وضع مفتاح الدلالة الشعرية في مفتتح القصيدة ، بالتلميح إلى الآية الكريمة : « ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلا » فالروح هو السر العظيم الذي استأثر الله بعلمه . هو منطقته الحرام التي لا ينبغي لأحد أن يجازف باجتياز الحدود ، والطرق على بابها ، ومهما عظم سلطان العقل ، وأحرز من تقدم ، وأتيح له من انطلاق في أجواء الفضاء ، أو اختراق لطبقات الأرض ، سوف يظل عاجزاً كل العجز عن النفاذ إلى عالم الروح ، والإحاطة بسره . وهذا هو التقديم الشعري لفكرة :

سألوا نبي اللـــه . .

قال اللـــه : لا !!
الروح من عندى ، فقل ؛ لا تسألوا . .

ثم يمضى السياق حافلاً بصور متباينة ، مصوغة بأسلوب الاستفهام الدال على التحدي ، لتصب جميعاً في مجرى الدلالة الأساسية للقصيدة ، وهي بقاء الروح سراً علوياً ، يحار العقل أمامه ، ويقف عاجزاً دونه :

الزهـــر مـــات
فهـــل بسرك قـــدرة
تـــدع الخلود بعـــطره يتنقـــل ؟
. . . .
والحـــــب ؟
هـــل بيـــديـــك تـــوقـــد نـــاره ،
في مهجـــة من حقـــدهـــا تتـــأكـــل ؟
والروض ، إن خرست جميع طيوره ،
ألـــديـــك لـــلأغصـــان نـــاي يهـــدلُ ؟
أعـــرفت سر غنـــائهـــا وسكـــوتهـــا ؟
أعـــرفت أم أنت العليم الأجهـــلُ ؟

ومن الوسائل التي استعان بها محمود حسن اسماعيل في تقديم دلالاته الشعرية في هذه التجربة ، التشكيل الموسيقي ، كما في قصيدته « على ذراع الريح » في « قاب قوسين » ، فالريح تتصف بسرعة الانطلاق ، لكن ركوب متنها أو ذراعها يولد القلق ، وللإيحاء بهاتين الدلالتين ممتزجتين جاءت بنية الإيقاع بشكل خاص في القصيدة ، فهي مؤلفة من أربعة مقاطع ، كل منها يتألف من ثماني شطرات قصيرة ، قوام كل شطرة تفعيلتان فحسب هما : « مستفعلن ، فعولْ (بسكون اللام) » أو « مستفعلن . فعو » . وذلك فيما عدا الشطر الثامن في كل مقطع ، الذي يتكون من كلمة واحدة هي كلمة « قلق » تتكرر ثلاث مرات . وهذا الشطر « لازمة » تختتم بها المقاطع الأربعة جميعاً ، ويتماثل في قافية « القاف » مع الشطر الرابع ، والخامس ،

والسابع ، كذلك تتماثل الشطرات الأربع الأخرى في قافية واحدة . وبهذا التوزيع الإيقاعي القصير ، والانسجام الصوتي ، مع إبراز صوت القلقلة (القاف) ، يتولد الإحساس بالسرعة والقلق معاً في نفس الوقت . ولنقرأ هذا المقطع الأول من القصيدة :

على ذراع الريحْ
لي مخدع مريحْ
وزورق جريحْ
شراعه خرقْ
طول المدى يصيحْ
لشاطيء القلقْ
قَلَقْ . قَلَقْ . قَلَقْ

وحيناً آخر نراه يعتمد اعتماداً أساسياً ، في تقديم دلالته الشعرية في تلك التجربة ، على الصورة ذات العناصر المكثفة التي تستعصى على الإدراك . وإذا كنا قد ذكرنا من قبل أن الصورة الشعرية عنده تبلغ في أكثر الأحيان حد الإغراب فإن الجديد هنا أنه يوظف هذا النمط من الصور ، لتجسيد الدلالة المطلوبة ، ففي مقطوعة قصيرة له بعنوان « بحيرة النسيان » في ديوان « هكذا أغني » ، يقول :

رفرفت في دمي . ورفَّت على الروح ! وذابت بحيرة النسيان
عندها قد نسيت ذاتي ، وحسي وزماني ، وعباه ، ومكاني
ونسيت النسيان . . حتى كأني هجسة في خواطر الأكفان
فاحضني يا بحيرتي زورق الروح ، وغيبي عن ضجة الأكوان

لقد بلغ من خفاء تلك الصور ، وصعبوة تمثُّلها أن ذهب بعض أساتذتنا النقاد إلى الاستشهاد بها نموذجاً لاضطراب الصورة الشعرية . بيد أنا نرى أن تلك الصور التي بنيت منها الأبيات الأربعة ، بما تتسم به من شدة الإغراب ، وما يكتنفها من ضبابية الدلالة إلى الحد الذي يستعصى معه تذكر عناصرها ، تعد تجسيداً للنسيان ، كمعنى من المعاني .

وقد عاد الشاعر إلى هذا المعنى مرة أخرى ، وتناوله في قصيدة طويلة من أربعة وثمانين بيتاً في ديوانه « أين المفر » ، لكن « البحيرة » أصبحت « نهراً » ، فجاءت القصيدة بعنوان « نهر النسيان » . بيد أنه لم يلجأ إلى الوسيلة السابقة في تقديم دلالته الشعرية ، وانما استخدم أسلوب التكرار لفعل مادة النسيان ، يختلف متعلقه في كل مرة ، على نحو ما يبدو في الأبيات التالية :

اسقياني من خمرة النسيان　　وانسياني فقد نسيت زماني
ونسيت الشباب والسحر والأحلا　　م والفن والرؤى والأغاني
ونسيت المنى وكانت شعاعا　　باهت الظل حائرا في جناني
ونسيت الأسى وكان رياحا　　أَزْجَت الجنُّ خطوها في كياني
ونسيت الأيام حتى تلاشت　　كهشيم على تراب الزمان
ونسيت الأنغام رعَّاشة الشَّدْ　　وحيارى حزينة العيدانِ
ونسيت الدموع وهْي أغانٍ　　أخرستها زوابع الأحزانِ

ويظل هذا الفعل يتكرر بنفس النمط حتى يصل عدد مرات تكراره إلى أربع وعشرين مرة . ومع أن الصور الفنية التي تشكلت منها الأبيات لا تبلغ في إغرابها ، واستعصائها على التذكر ، مبلغ صور القصيدة السابقة ، فإن كثرتها الملحوظة ، في تتابع منتظم ، مع التزامٍ صيغة لغوية واحدة لا تختلف ـ كل ذلك يجعل من عملية « التذكر » أمراً عسيراً ، وتلك هي دلالة « النسيان » .

وهكذا نرى تنوع الأدوات الفنية في يد الشاعر العملاق محمود حسن اسماعيل ، بقدر ما رأينا تنوع وجوه تجربته الشعرية ، وثراءها ، وعمقها . وأعترف بأن ما قدمته من دراسة أو قراءة لشعره ليست إلا رؤوس أقلام ، تتطلب مزيداً من البسط والتفصيل . إن الدارس لشعر هذا الشاعر يجد نفسه في حيرة شديدة ، فالروض حافل بالأزهار ، كلها ساحر عبق الرائحة فأيها يأخذ ؟ وأيها يدع ؟ . ولا أظن أنني أكون مبالغاً ، أو منحازاً إذا قلت إنه من كبار الشعراء الذين عرفتهم العربية ، في سائر أقطارها ، وعلى امتداد تاريخها الطويل .

* * *